BnF Gallica

Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes / texte et dessins de George Groslier,... ; préface de Charles Gravelle

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

{BnF Gallica

Groslier, George (1887-1945). Auteur du texte. Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes / texte et dessins de George Groslier,... ; préface de Charles Gravelle. 1913.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter **utilisation.commerciale@bnf.fr**.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

VAN HAVÈRE 1984

(Conserver la Couverture)

George GROSLIER

6944

DÉPÔT LÉGAL
DÉPARTEMENT DU RHÔNE
N° 141/13

4 Vols

Danseuses Cambodgiennes

ANCIENNES et MODERNES

Danseuses Cambodgiennes
ANCIENNES ET MODERNES 2842

Augustin CHALLAMEL, Éditeur.

Augustin CHALLAMEL, Éditeur.

ANCIENNES & MODERNES

Campagnards

DANSEUSES

George CROSLIER

DEPOT LEGAL

Danseuses Cambodgiennes

ANCIENNES ET MODERNES

2842

fol. O²l
380

Cet ouvrage, publié sous le Haut Patronage

de S. M. SISOWATH, Roi du Cambodge.

de M. le MINISTRE des Colonies.

de M. OUTREY, Résident Supérieur au Cambodge.

a été honoré d'une Souscription du Ministère des Colonies.

Il a été tiré

5 Exemplaires, numérotés de 1 à 5, sur papier des Manufactures impériales du Japon,

25 Exemplaires, numérotés de 6 à 30, sur vélin à la forme des Papeteries du Marais.

Danseuses Cambodgiennes

ANCIENNES et MODERNES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS

Texte et Dessins de

George GROSLIER

Artiste peintre

Préface de Charles GRAVELLE

Augustin CHALLAMEL, Éditeur, 17, rue Jacob, PARIS

Copyright by A. Challamel 1913

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation

réservés pour tous Pays.

A la mémoire de mon cher Maître

Albert MAIGNAN

Je dédie ce livre

en témoignage de reconnaissance profonde

G. G.

Présentée à la signature de Sa Majesté par Nous,

Oknha Véang, Ministre du Palais Royal, des Finances

et des Beaux Arts.

ROYAUME

DU

CAMBODGE

№ 25./.

CABINET DU ROI

NOUS

Préa Bat Samdach Préa SISOWATH Chamchakrapong

Préa Chau Crung Campuchéa Thippedey,

ROI DU CAMBODGE,

donnons bien volontiers, Notre approbation et Notre patronage à l'ouvrage que M. GROSLIER a consacré aux danseuses Royales.

Nous savons combien M. GROSLIER a travaillé pour réunir tous les dessins et tous les renseignements exacts qui font de son travail un précieux document pour le Royaume.

Fait en Notre Royal à Phnom-Penh, le 2 Août 1912.

ចេះព្រះសម្តេចព្រះស៊ីសុវត្ថិ ចមចក្រាតាប៉ុង ចេះចៅក្រុងកម្ពុជាធិបតី ។

ដែលសព្វថ្ងៃព្រះរាជទ្រង់ព្រះរាជអនុញ្ញាតនឹងដង្វាយនូវសៀវភៅរបាំនាងរាជនារីនេះ

ដែលមានសេចក្តីលម្អិតយ៉ាងល្អ ដើម្បីជាប្រយោជន៍ដល់ព្រះរាជាណាចក្រ ។

BIBLIOTHEQUE NATIONALE R.F.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R F
IMPRIMÉS

PRÉFACE

J'ai vu naître cet ouvrage. J'en aime l'auteur et le sujet. C'est ma seule — mais combien bonne! — excuse d'avoir écrit cette préface.

Né à Phnom Penh il y a vingt-cinq ans, puis toujours éloigné de notre exotisme, vous êtes revenu ici comme marqué par la destinée. Une providence bouddhique, brahmanique plutôt, vous avait rendu l'artiste le plus inquiet qu'on pût voir des danseuses cambodgiennes et de leurs secrets, de leur présent et de leur passé. N'avaient-elles pas posé leur problème sympathique devant l'illustre sculpteur Rodin?

Leurs danses sont des rites séculaires, des drames, tous les sentiments humains exprimés par des gestes immuables, une anatomie troublante; c'est l'éclat des bijoux, des étoffes, des clinquants, l'artifice des fards et des masques; c'est une musique bruyante et sonore, dont il faut retrouver l'origine et les transformations; c'est tout un peuple devenu, sinon né, contemplatif, doux et souriant, qui met en face de son bon Roi, et tout autour de l'apothéose, le cadre bariolé de ses « sampot » et de ses écharpes; c'est la nuit pure, étoilée, lunaire, qui se laisse voir en fond de tableau...

Tout cela, vous l'avez senti profondément, avec un enthousiasme de croyant, que Édouard Toudouze et Albert Maignan, vos maîtres, et les amis, eux aussi, des époques disparues ou qui disparaissent, avaient certainement fait grandir en vous.

Tout ce qui naît sous vos pinceaux ou vos crayons, est donc plus qu'un hommage à la science, à la virtuosité, qu'ils savaient transmettre à leur meilleur disciple; c'est un peu de leur âme et de leur méthode que vous avez expatrié jusqu'à nous et conduit au milieu des merveilles d'Angkor.

Angkor! le passé très lointain, qu'on ose à peine dater, et pourtant si proche en ce qui concerne notre chorégraphie! N'avez-vous pas retrouvé là, répandu partout, sur les panneaux fleuris des galeries et des sanctuaires, les sœurs aînées de nos « lokhon », mais consacrées à des danses exclusivement religieuses? Et vous avez marqué leurs physionomies, à Angkor Thom plus indiennes, à Angkor Vat déjà khmères. Et vous nous montrez là-bas, avec preuves à l'appui, les différences absolues de costumes et d'intentions sous les gestes qui restent les mêmes.

A ces créatures officiantes qui matérialisaient dans leurs prières l'imploration rituelle, se sont substitués, à travers les siècles, les mimes, les actrices balancées des scènes ramayaniques ou légendaires, les princes persécutés, les géants et les « garouda » ravisseurs, les singes blancs ou noirs, les femmes-oiseaux, les amoureuses irradiées de gemmes...

Mais ces spectacles, dont la souplesse et la grâce enchantent encore ceux qui savent les regarder, méritent aussi l'attention mélancolique qu'on accorde aux choses dont on sent qu'elles s'en vont, qu'elles vont finir et se perdre bientôt.

Du moins le souvenir en restera grâce à vous, grâce aux longues et patientes études qui vous ont fait l'homme le plus documenté ès choses de la chorégraphie cambodgienne.

J'ai compté, sans pouvoir les atténuer toujours, les soucis, les lenteurs, les difficultés, les déceptions qu'entraînait votre tâche si complexe. Ensemble, nous avons vérifié, une fois de plus, qu'en Asie, — et en particulier au Cambodge, — il faut avoir le temps. Les obligeances évidentes qui vous ont servi, n'ont pas compris tout de suite nos efforts : les résultats acquis déjà, les ont persuadées lentement.

Vous avez eu des confidences sur l'intimité des choses ; et, venues de différents côtés, elles se sont contrôlées et mises au point. Aux longues séances d'études précipitées qui vous livraient l'instantané des poses et des attitudes, lors des trois nuits de fête pour l'anniversaire du Roi, se sont ajoutées les deux soirées opportunes dédiées à M. et à M^me^ Sarraut, au prince et à la princesse de Suède, et trois courtes mais charmantes scènes de prières dans la salle du Trône illuminée.

Mais cela, c'étaient les ensembles, les visions expresses. Il fallait vérifier le détail. Une danseuse du palais ne se prête pas, et puis c'était une autorité de l'art qu'il fallait mettre devant vous. Elle est venue dans la personne d'une Siamoise, mise hors cadre par l'âge, mais imbue de toutes les traditions, passée maîtresse de ballet, qui vous a donné dans les mouvements, toutes les silhouettes essentielles.

Plus tard, vous aviez les étoffes en votre possession. Enfin, les trésors royaux s'ouvraient pour vous, et les tiares « mokhot », les couronnes « panntiéreth », les bracelets, les broches, les chaînes et les bagues livraient à votre plume consciencieuse leurs archaïques orfèvreries. Des conversations avec les hauts fonctionnaires cambodgiens s'ajoutaient aux récits des danseuses pour satisfaire encore cette ardeur de savoir que rien ne semblait pouvoir assouvir.

Sans ces chances, votre volonté et votre patience, — sans ce temps surtout, ce temps d'Extrême-Orient qui compte double et triple, — votre ouvrage était impossible, et je n'aurais pas osé, moi témoin, dire de lui ce que j'affirme maintenant avec joie : il est sincère, il est complet, il est définitif.

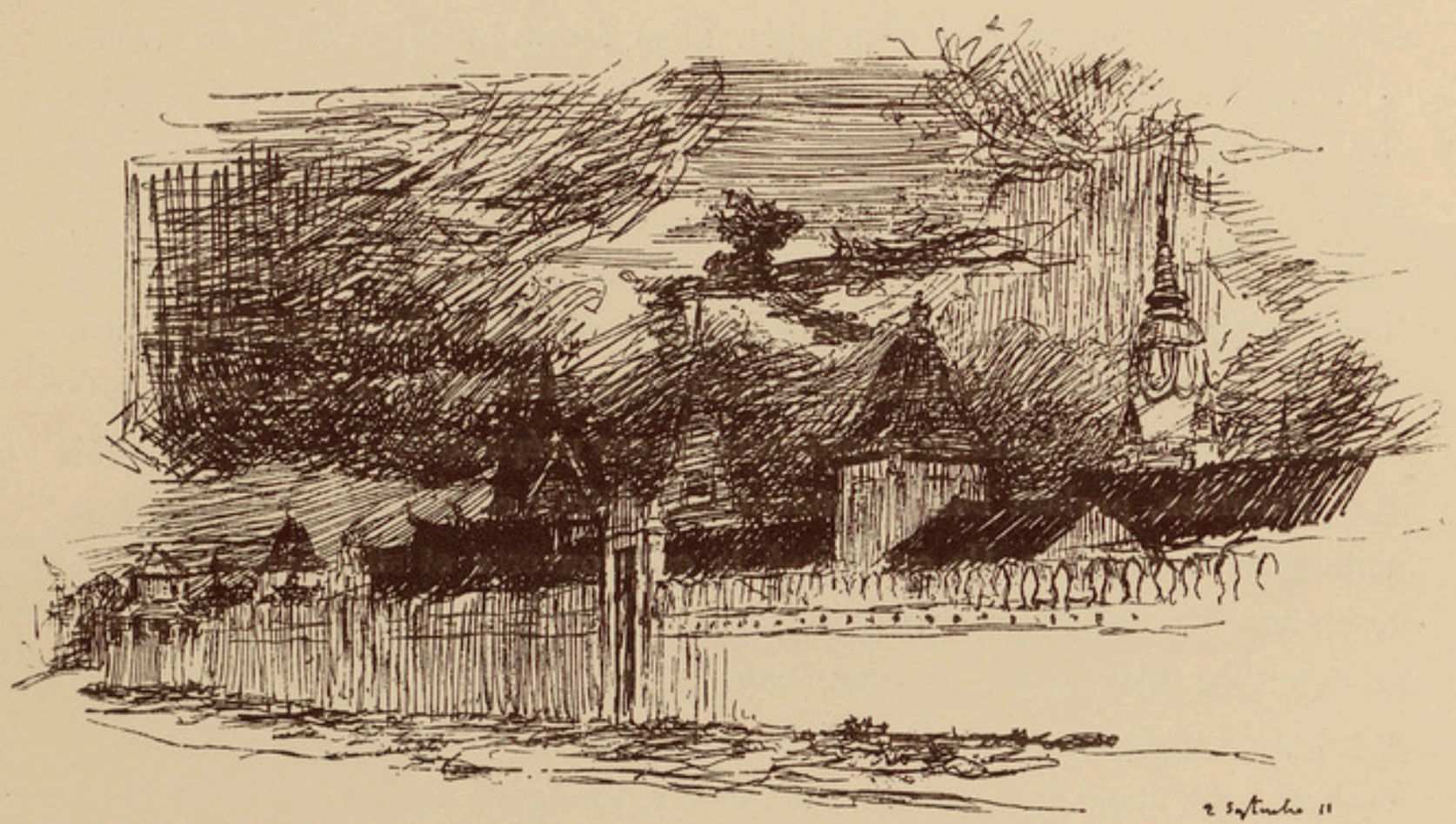
Vous nous livrez vos sept mois de récolte. De cela beaucoup d'amateurs de Beauté puissent-ils vous être reconnaissants, et vous dire merci, comme je vous le dis moi-même, en ami d'Angkor, bien affectueusement.

CHARLES GRAVELLE.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS

LA SALLE DE DANSE

ET LE PUBLIC



Aujourd'hui, la longue et spacieuse salle de danse n'est pas restée déserte, ainsi que de coutume, après le départ des bonzes mendiants qui s'y réunissent pour recevoir leur nourriture journalière.

Des serviteurs du palais sont venus, chargés de guirlandes de feuillage. Autour du pied de chacune des hautes colonnes rouges, ils ont placé deux socles de faïence, alternés avec des lampes à pied, et supportant des plantes légères[1].

Là-haut, dans la charpente de la toiture, ils ont vérifié la rudimentaire machinerie qui tiendra suspendus le Roi des airs et la Nymphe poursuivie. Ils ont consolidé les nuages de carton ; couvert de tapis l'inégal plancher ; étendu des nattes pour les musiciens, les femmes des chœurs et les batteuses

1. Ces lampes, très anciennes, et maintenant électriques, sont en cuivre et se composent d'une coupe et d'un pied élevé. Autrefois, plusieurs mèches y brûlaient. Dès l'influence française au Cambodge, le pétrole remplaçait l'huile, et enfin l'électricité fut installée à la fin du règne de S. M. Norodom. De grands lustres de clinquants, importés d'Europe, complètent l'éclairage actuel très intense, de la salle de danse du palais.

de mesure. Enfin, ils ont disposé, aux deux bouts de la salle, deux larges tables basses, recouvertes d'un tapis. Elles feront office de lit ou de trône, et le Roi, le héros, le Génie et la princesse viendront s'y coucher ou prendre les attitudes rituelles des légendes qui vont se jouer, car il y a danse, ce soir.

Bien qu'il fasse encore grand jour; que les danses ne doivent avoir lieu seulement que lorsque la pleine lune, — reine des fêtes cambodgiennes, — joindra sa froide illumination à celles du palais, il y a des spectateurs qui admirent, déjà heureux et satisfaits de ces préparatifs.

Paisibles, parlant bas, ils rôdent tout autour en fumant, sans préoccupations ni inquiétude. Ils ont laissé la case ouverte et silencieuse sous les aréquiers, les bœufs couchés et la pirogue à la berge. Les hommes ont mis des vestons blancs qui les engoncent et des « sampot » éclatants[1]. Les femmes ont soigneusement lissé leurs cheveux courts. Elles ont roulé autour de leur torse leurs écharpes les plus belles, orangées comme du soleil couchant, rouges comme le fruit du kaki, ou bleu pâle comme un ciel vespéral. Et elles sont venues, l'une derrière l'autre, selon leurs âges et leurs qualités, comme il sied.

1. Le « sampot » est le costume national siamois adopté depuis longtemps par les Cambodgiens. C'est une pièce d'étoffe rectangulaire, roulée autour du bassin et relevée de devant en arrière entre les jambes.

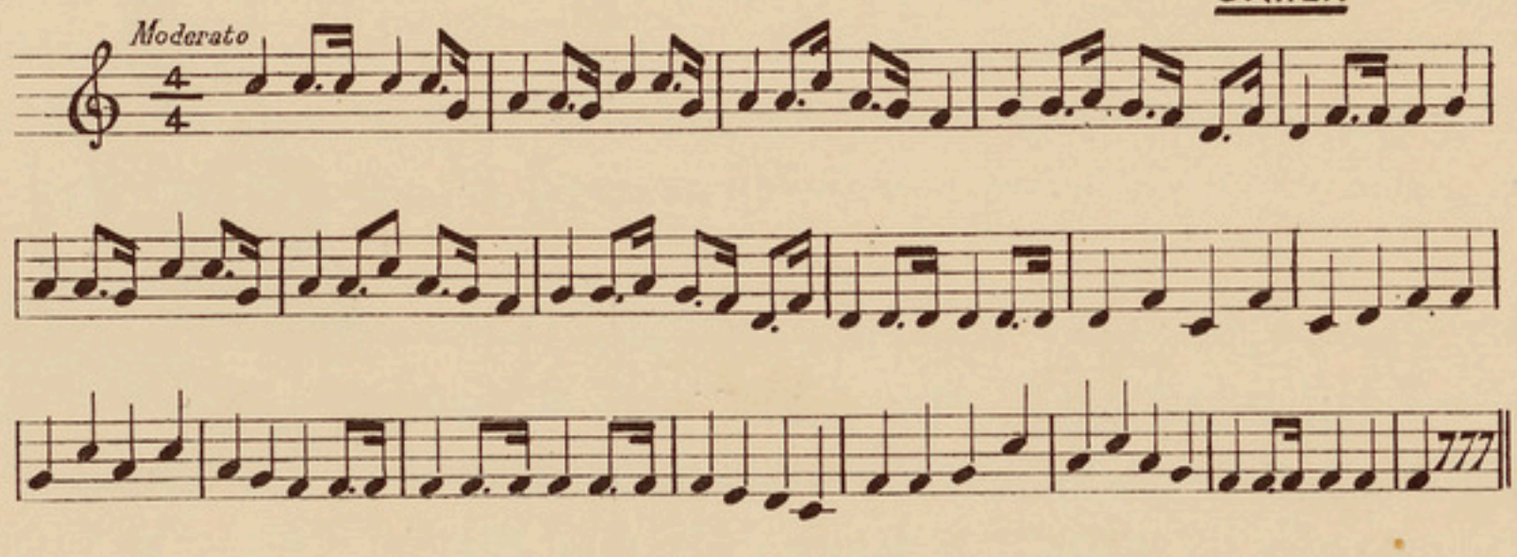
Le soir tombe enfin... Les arbres dont on a cueilli les fleurs s'argentent. Des troupes de corbeaux se posent sur les trompes d'éléphant dressées aux angles des toitures. Par toutes les portes du palais, la foule arrive. Elle entoure la salle sans murs, se serre brillante et claire, tachée d'innombrables couleurs, — mais très calme, très patiente, très douce.

Elle est faite de mille étoffes variées, d'épaules et de bras nus, de têtes à cheveux noirs et courts. Il y a des vieilles femmes parcheminées, le crâne rasé, les clavicules comme des cordes, l'échine courbe et sèche et ceinte d'écharpes blanches. Il y a des matrones opulentes avec de petites vestes et mâchant le bétel comme un bœuf rumine; des femmes à figure ronde et douce, portant des enfants nus, à cheval sur leurs hanches; des fillettes vêtues de « sampot » luisant et cassant comme des toiles cirées; des servantes porteuses de boîtes à bétel; et des enfants, avec de longues nattes de cheveux qui semblent ajoutées par de petites plaques rondes, sur leurs têtes rasées.

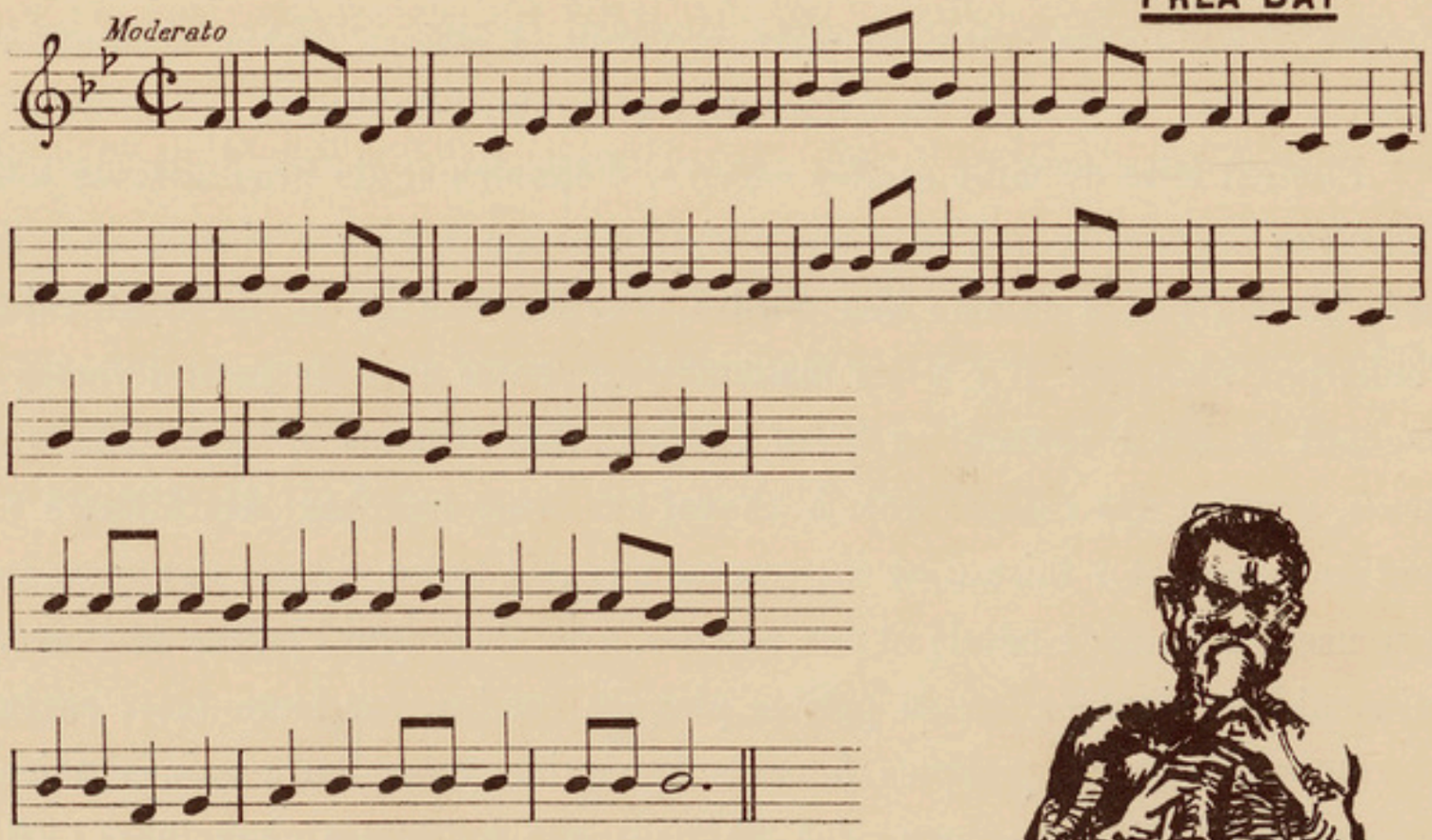
On voit encore quelques femmes annamites dans leurs gaines noires, des perles d'or à leurs cous; des Malaises aux opulentes chevelures. Elles sont assises sur les nattes, accroupies, couchées, appuyées sur leurs coudes. Les hommes sont ensemble, derrière, debout, hissés sur des gradins comme ils l'ont pu; quelques soldats de la garde royale circulent. Et cet ensemble forme, tout le long des côtés de la salle, une vague profonde et multicolore qui semble tomber de la nuit et déferler dans la lumière[1].

1. Il y a danse au palais à la fête anniversaire de la naissance de S. M.; en l'honneur de son couronnement; à l'occasion du mariage ou de la coupe de mèche de cheveux d'une grande princesse; et enfin à l'occasion de l'arrivée ou du passage au Cambodge d'un haut personnage.

SAREN



PRÈA BAT



Les batteuses de mesure marquent le premier temps de chaque mesure d'un choc de leurs cliquettes de bois.

Musique recueillie par M. Tricon, à Phnom Penh.

Assis au centre de petits gongs disposés en cercle, sur lesquels ils frappent avec deux maillets feutrés, devant de grosses timbales tenues inclinées par des X de bois et des xylophones en forme de jonques, gracieux et recourbés sur des pieds carrés, les musiciens occupent tout un côté de la longue salle de danse.

Devant eux et près de l'un des lits d'apparat, se placent le chef d'orchestre, puis le chef du protocole, — très dignes, un grand crachoir de cuivre entre eux.

Les instruments sont fort beaux, en bois précieux incrusté d'ivoire et de formes gracieuses. Les tam-tam, la viole minuscule, la flûte — seuls sont cambodgiens, — mais trop grêles pour retentir dans toute la salle. Les autres instruments, d'importation siamoise, sont nécessaires. Leurs sonorités étrangères scandent la mesure, dominent et martèlent le motif musical.

On dirait un carillon

précipité, tantôt joyeux, tantôt grave. Les phrases rapides se brisent subitement en quelques notes lentes, changent de ton, et reprennent dans le mouvement primitif. La flûte nazillarde hulule un court récitatif. Les instruments se taisent pour l'écouter. Et tout reprend dans un rythme d'une précision remarquable qui traîne ou s'affole, — et se brise encore[1].

1. La musique cambodgienne n'a pas de notation écrite. L'air est toujours formé de deux parties : une demande et une réponse. Il est joué sur les 18 petits gongs circulaires et les xylophones. Le reste des instruments soutiennent l'air à la fantaisie des musiciens et les tam-tams scandent le rythme.

Tel est le cadre où vont évoluer les danseuses cambodgiennes. La salle n'est qu'un toit léger supporté par de hautes colonnes ornées de guirlandes. La nuit lunaire, la belle nuit du Cambodge, douce, parfumée et translucide, est la seule muraille qui l'entoure. Et c'est de cette nuit ineffable qu'elles vont surgir, les actrices casquées d'or, comme d'un rêve, d'un passé mystérieux, du pays lointain où nos imaginations vont chercher les plus belles de leurs illusions...

Le peuple, massé là, va voir apparaître ses génies aimés et redoutés, et se dérouler les légendes reçues de ses pères. La plus belle de ses femmes imaginaires, la fée, la déesse, la sirène, viendra, tout à l'heure, espérer, pleurer,

aimer devant lui... Il n'imagine rien de plus beau que ce qui va se passer devant ses yeux émerveillés. Toutes ses richesses, tout son art, toutes ses aspirations les plus hautes, les plus épurées, vont être exprimés. Il va posséder l'éblouissant héritage des rois passés, et des civilisations mortes, lui, le pauvre peuple cambodgien!.. Dans son « sampot » ordinaire et sa veste blanche, sans trône et sans garde, sans diamants, sans harem, quittant sa maison de bambous qu'il a construite et qui est toute sa fortune, sortant de la solitude quiète et volontaire où il trouve la paix et le bonheur, il va assister, comme son monarque, fils de Rama, à la représentation de ses rêves et des suprêmes félicités...

Heureux le peuple qui peut, d'un seul coup d'œil, sans effort, sans assujettissement, voir devant lui, dans la sérénité d'une seule nuit, la réalisation de tout son idéal!

Le Roi doit venir. Dans sa logette qui avance et domine la salle, son lit de repos est prêt avec son matelas brodé d'or et sous son dais blanc à pendeloques scintillantes. Sur la table ronde que dissimule un tapis très beau, ses objets familiers sont disposés dans un grand plateau d'or : la boîte rouge qu'orne un monstre grimaçant, le nécessaire à bétel fleuri de diamants et de rubis, le porte-mèche et le crachoir. Les pages ont déjà déposé près du lit, avec respect, la royale épée que les femmes ont ornée d'une dragonne de jasmins, la hallebarde ciselée, et le vieux fusil-revolver, sortant on ne sait d'où, affreux et ridicule parmi tous ces purs joyaux antiques.

Le Roi arrive, sous son blanc parasol à sept étages. Il marche à petits pas, le dos rond, le cou en avant. Une boucle de diamants luit à sa ceinture, parmi les plis du « sampot » de soie. Sur sa veste blanche que des décorations constellent, les rayons de la lune se mêlent aux lueurs des torches. Les ministres, « colonnes du royaume », et les invités suivent, et la garde du palais rend les honneurs.

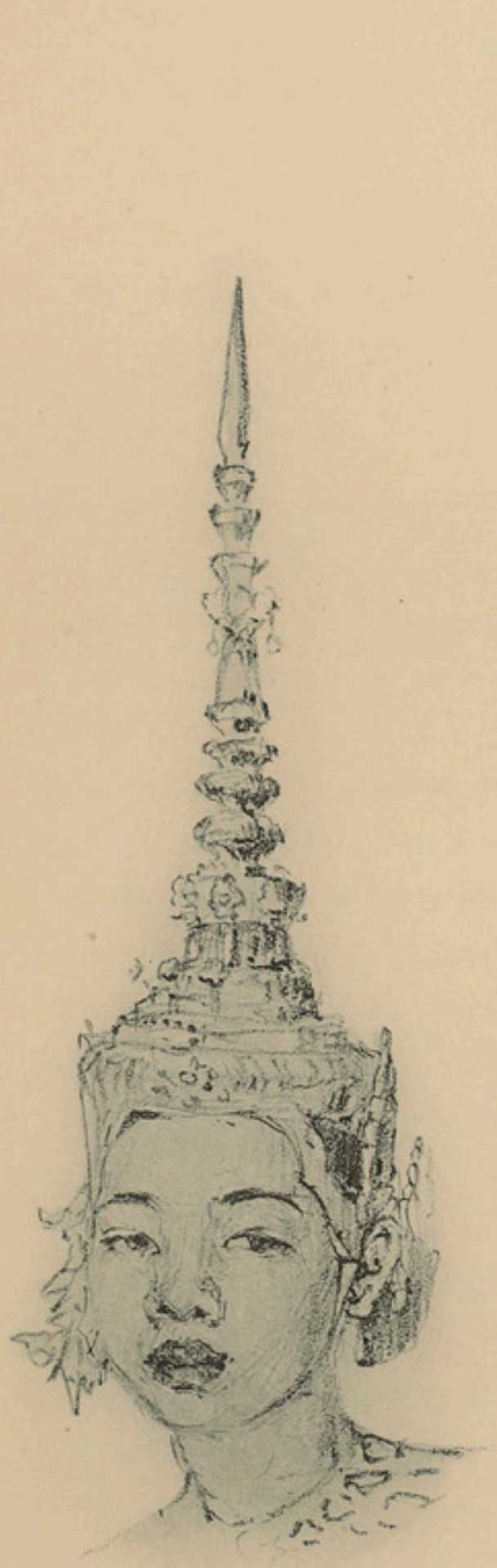
Le Roi est là. Il a salué la foule d'un rire débonnaire, dans la fumée de son perpétuel cigare. Les échines inclinées se relèvent. Les pankas blanc et or commencent leurs lents battements. Les chœurs s'agitent. D'autres lampes s'allument. Des servantes courent en frôlant le sol de leurs genoux. Une

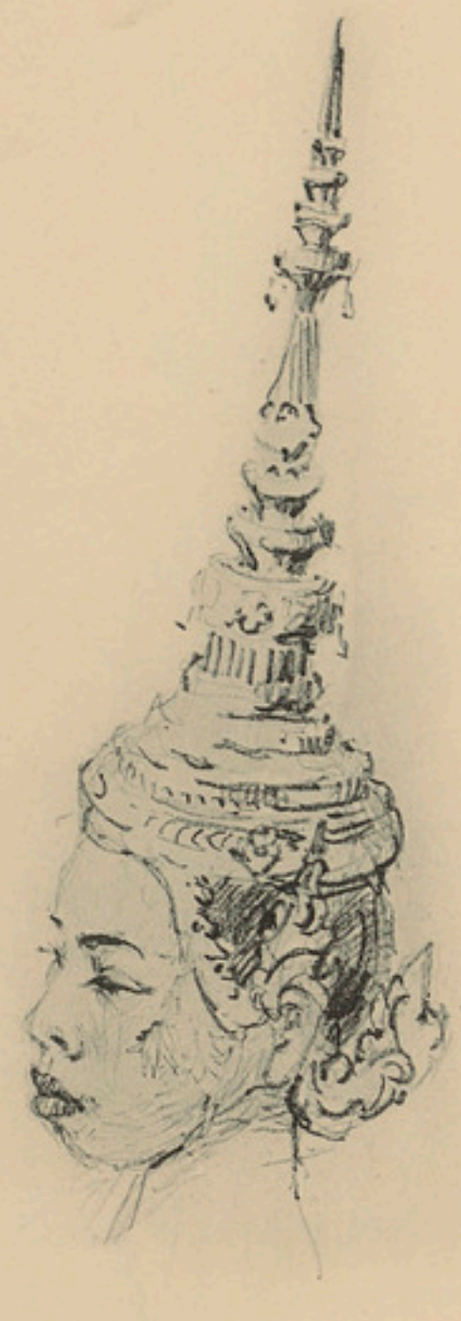
vieille femme, à quatre pattes, va fixer aux instruments de petites bougies rituelles. Le suppléant du ministre du palais transmet un ordre au chef du protocole, qui le transmet au chef d'orchestre et à la directrice des chœurs. Les batteuses de mesure commencent à frapper l'une contre l'autre des cliquettes de bois. Dans la salle illuminée, au cœur de la nuit, l'orchestre prélude. Et la musique, martelée, sonore, joyeuse s'élance, franchit la foule, va frôler la crête des arbres et se perdre vers la lune.

Ah! l'instant est plein de promesses...

Tous les regards sont fixés sur une porte que voile une tenture, face à l'orchestre. Et, lorsque cette tenture s'entr'ouvre, on distingue, dans l'ombre qu'elle décèle, des scintillements mystérieux, lointains, comme ceux que doivent avoir les sirènes dans les ondes tristes. Ce sont des éclats furtifs, de fugaces et incompréhensibles rayons, de fines pointes d'or, des miroitements et, parfois, une face ronde et blanche comme une petite lune.

Les danseuses sont là, derrière la frêle tenture que nul ne peut franchir!... Elles sont là, avec tout leur appareil, leurs compagnes, leurs servantes et leurs habilleuses... Elles sont prêtes... Il semble qu'avant d'apparaître dans la lumière, elles recueillent un peu plus de mystère et reçoivent, des divinités invisibles, les suprêmes conseils, afin d'être très exquises, très souples, très adorables...





L'ÉDUCATION

DES

DANSEUSES ROYALES

Les danseuses, qui font partie du harem, sont offertes au Roi par son peuple. Leurs parents les lui amènent, dès l'âge de six ans[1].

Elles étaient les plus belles de leurs villages, les plus blanches; et les pères furent persuadés que leurs filles offertes au Roi, appelleraient sur eux et leurs familles, la bienveillance des Génies et la suprême protection.

Ils firent donc un jour des offrandes au Bouddha. Les bonzes lurent dans les lignes des petites mains, des destinées brillantes. On se tassa dans la charrette à bœufs, et les futures femmes royales furent conduites vers leurs brillantes destinées.

La mèche de cheveux bien peignée et couronnées de jasmin, ces petites ne comprirent pas grand'chose. Elles eurent une vague crainte en pénétrant entre les grands murs blancs du palais, sans se douter pourtant qu'elles n'en sortiraient plus...

1. *Cette coutume tend à disparaître.*

Et puis elles se sont trouvées toutes seules, parmi quarante fillettes de leur âge, bien vêtues, et ayant déjà des manières précieuses. Elles pleurèrent en voyant leur mère disparaître. Puis lorsque leurs grands yeux furent séchés, qu'elles virent de beaux jardins, des fleurs, de jolies maisons, des marchandes de gâteaux frits, elles furent consolées.

Les parents reçurent de 20 à 500 piastres selon la beauté de leur fille, son âge et la générosité royale ; quelques « sampot » et des écharpes de soie qu'ils laissèrent à l'enfant et partirent...

Et ils ne les ont plus jamais revues, à l'ombre de leurs paillottes, jouer avec les fleurs des balisiers, en croquant des grains mûrs de maïs...

Les danseuses royales ne sortent plus du palais, à moins qu'elles n'en soient chassées. Sur ce point, S. M. Norodom était féroce. Il autorisait, une fois par an seulement, la danseuse qui le lui demandait, à aller voir ses parents, en ville. Partie le jour levé, elle devait être rentrée avant la nuit. Elle était accompagnée d'une garde imposante de matrones et d'enfants.

Plus débonnaire, S. M. Sisowath laisse mieux aller les choses. Il accorde même des permissions de plusieurs jours. Mais les mille yeux acérés de la jalousie et de l'intrigue guettent la femme sortie. Les commérages sont à l'affût et vont leur train, s'ils ne peuvent s'expliquer où s'est passée une demi-heure de la promeneuse. Dans ce petit monde de la grâce et du charme, une dénonciation est payée de la protection d'un ministre ou d'une favorite. On s'épie, on se garde. Des émissaires sont dépêchés en ville par les danseuses restées au palais, pour espionner la permissionnaire!.. Qui l'approche? Qui lui parle? Quel est cet homme? est-ce bien son frère?.. Tout se sait, tout se dit.

Il n'y a donc pas besoin d'eunuques au palais. Nul homme ne peut y pénétrer, et la danseuse cambodgienne est inaccessible. Et puis, nouer une intrigue avec l'une d'elles, ne serait-ce pas souiller le prestige du Roi, puisqu'elle est femme du Roi ?

Sauf des exceptions extrêmement rares et qui ne sont alors que le fait d'une volonté toute-puissante, afin de complaire à un très haut personnage, les bonnes fortunes dont on entend si souvent parler ne sont que vantardises ou calomnies. Des danseuses courent les rues, au Cambodge, des danseuses congédiées du Palais, et des filles de bas étage qui se disent danseuses, premières danseuses, même! C'est de celles-là qu'il est alors question, mais pas de ces petites déesses vénérées à qui l'on voit prendre les attitudes rituelles sous l'œil du Roi[1].

Celles-ci sont bien les idoles virginales d'un peuple pudique et doux. Ces ballerines à la face blanche comme une goutte de lait, après avoir quitté la tiare d'or pur, ne voudraient pas se compromettre, ni se vendre. Elles vont dormir en paix, sur leurs nattes, continuer dans leur sommeil, le rêve qu'elles nous ont offert. Le spectateur, rentré chez lui, pauvre case ou palais, peut s'écrier : « Mon âme est sereine! J'ai vu danser les Dieux! » et il n'est pas envahi par de viles passions pour avoir vu danser des femmes.

1. Il y avait autrefois des troupes ambulantes de danseuses. Les grands mandarins avaient aussi leur corps de ballet. Mais les idées et les besoins nouveaux ont fait disparaître ces coûteuses troupes. Il n'en reste plus, maintenant. Les dernières actrices survivantes furent celles de Son Excellence le Ministre de la Justice, mort l'année dernière.

Dès l'âge de huit ans, les « lokhon » commencent à travailler. Chaque jour, pendant au moins une année, de huit heures du matin à onze, et de deux à cinq heures de l'après-midi, elles s'exercent sous la direction de femmes professeurs, anciennes danseuses.

Cette préparation est longue et pénible pour ces pauvres petites. La salle des répétitions est triste, l'air si souvent étouffant! Assises à terre, elles font des mouvements de torsion et de giration du torse sur le bassin; ou bien, placées l'une devant l'autre, elles se retournent mutuellement les doigts sur le dos de la main, jusqu'à ce que toutes les phalanges craquent. Enfin, s'exerçant toujours entre elles, l'une prend le bras de l'autre et le tord en arrière sur son genou comme on casse une branche!

Il faut supprimer l'articulation du coude, parvenir à cette hyperextension de l'avant-bras sur le bras qui étonne l'Européen, et grâce à laquelle, le membre nu, flottant sur les ondes musicales parties de l'orchestre, ondulera de l'épaule aux extrêmes épanouissements de la main retournée, tel le corps du Naga sur les ondes de la mer de lait.

Par ces exercices successifs, le bec antérieur de l'olécrâne du cubitus vient se creuser dans l'os jeune et tendre une plus profonde cavité. Il s'émousse lui-même. Les ligaments articulaires et les tendons des antagonistes se distendent; ce qui permet à l'articulation de s'accomplir jusqu'à ces limites déconcertantes.

Le plus grand angle que j'ai relevé sur une ancienne danseuse, professeur au palais, âgée d'environ quarante ans, mesurait 40° à la face postérieure du bras, A coïncidant à l'apophyse olécrâne.

Cette hyperextension existe un peu naturellement chez la femme et surtout chez l'enfant de race jaune. On voit très souvent des Siamoises, des Annamites, appuyées sur un bras qui, au coude, se casse en arrière. Ces deux croquis de femme faits en pays moï, bien antérieurement à mes études au Cambodge, peuvent être comparés à ceux de cette danseuse cambodgienne au repos. Il ne manque vraiment à celle-là, pour avoir le même bras que celle-ci, que d'avoir fait un peu d'exercice, alors que son bras était plus souple lorsqu'elle était toute petite fille.

La difficulté des danses khmères ne gît pas uniquement là. L'hyperextension doit être possible à la main sur l'avant-bras; au métacarpe sur le carpe;

à la phalangine sur la phalange ; à la phalangette sur la phalangine ; dans les mêmes conditions aux membres inférieurs. Enfin, ces hyperextensions doivent être toutes possibles simultanément, ainsi que nous le voyons dans certaines figures de la danse.

Mais aucun de ces mouvements ne procure le malaise que l'on éprouve au

spectacle des dislocations des acrobates, ou des ignobles borborygmes des Ouled-Nail. Ils se fondent et s'enveloppent. C'est une ondulation profonde de tout l'être, un glissement. Le geste ne s'arrête pas, il se perd, se fond dans l'air. On croit qu'il est fini alors qu'il dure encore... Ne cessant pas à la dureté d'une fin d'articulation prévue, il change de caractère et s'immatérialise. Le corps charmant de l'actrice qu'une charpente brutale ne raidit plus, devient, en quelque sorte, plus inexistant, plus fluide. Les angles, les flexions même disparaissent ; et ce ne sont plus que des courbes molles, des profils de vagues, d'aériennes reptations et des grâces insoupçonnées.

Il faut donc, afin d'arriver à une telle perfection et à la réalisation d'une telle esthétique, si elle veut qu'un soir le Roi charmé la désire et le peuple l'applaudisse, il faut que la dan-

seuse s'exerce avec opiniâtreté. Et lorsque son corps sera assez pétri, et qu'elle pourra, dépliant brusquement son bras, le faire craquer dans un renversement peu commun, seulement alors, la petite danseuse apprendra ses rôles.

La danseuse khmère est une actrice, une mime. Elle représente un personnage de légende. Elle exprime les sentiments et représente les actions que chante le chœur des femmes, assises le long d'un des côtés de la salle.

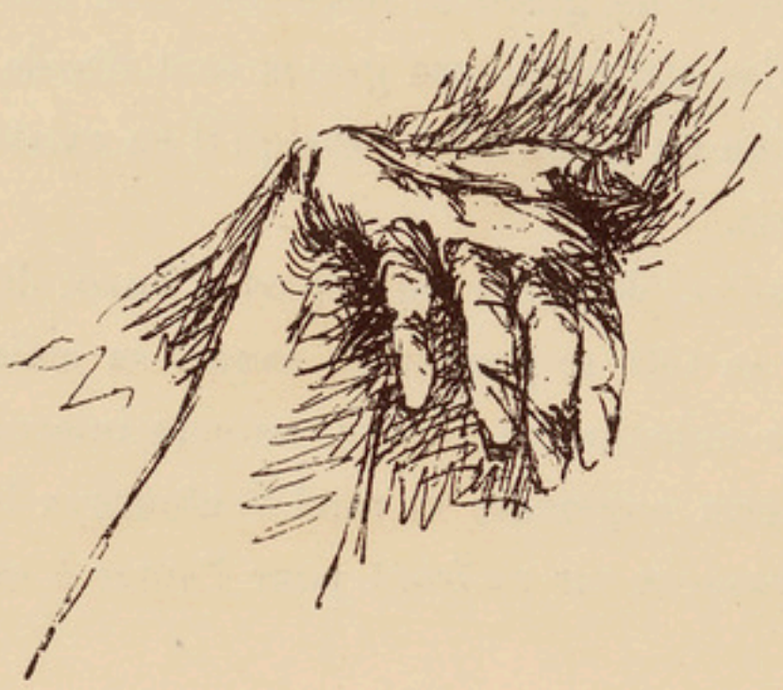
Chaque phrase des chanteuses sollicite un geste ou détermine une attitude de la danseuse, toujours muette. Ces attitudes, ces gestes sont rituels, uniques et se sont transmis de génération en génération sans qu'il en existe une didactique, un modèle écrit et précis.

Par exemple, chaque fois que Bosséba, déchirée du départ d'Enao, dit sa douleur de pauvre petite princesse, sa tête se penche en avant, sa main ouverte et caressante comme une aile de colombe va sécher, au coin interne de l'œil, le pleur imaginaire. Si le chagrin augmente et rend douloureux le front de l'héroïne, la main expressive passera sur ce front pour l'aider à en contenir le tourment.

Ces gestes ne sont pas seulement réglés par l'évolution et la succession des idées qu'ils expriment, ils le sont encore entre eux par un synchronisme absolu. Si la main droite à un moment donné se trouve, la paume en avant, à hauteur de la ceinture, la main gauche, aussitôt, devra se trouver à une place déterminée par une tradition toute-puissante et formelle qui se perd dans le passé.

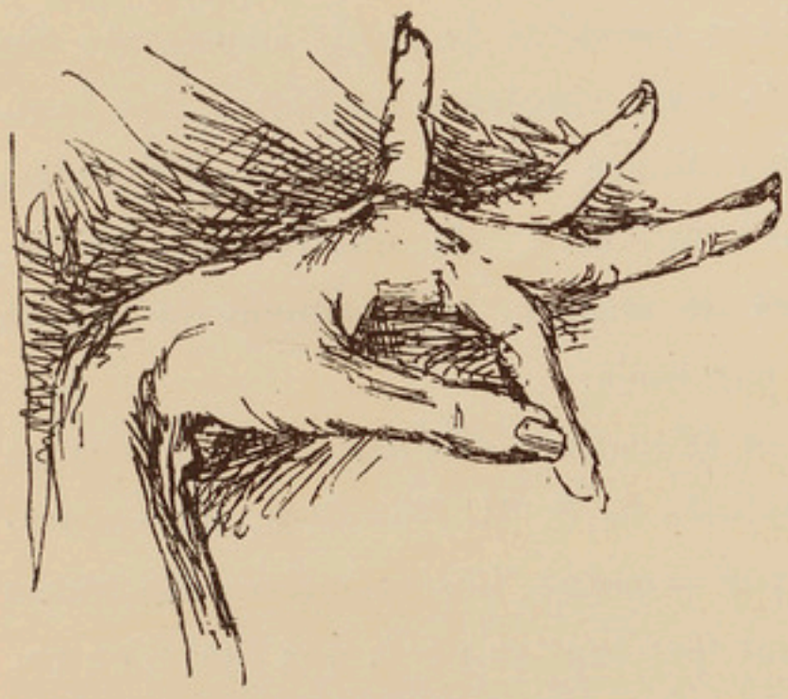
Ces corrélations sont subtiles. Les fondeurs cambodgiens les ignorent même; et les petites statuettes de danseuses qu'ils exécutent, font à peu près toutes des gestes faux. Les erreurs que j'ai commises dans des croquis trop hâtifs m'ont toujours été signalées immédiatement par la danseuse qui me servait de modèle.

Ces gestes aboutissent généralement à une attitude précise, marquée l'espace d'un temps, que le rythme soit lent ou précipité. Cette attitude prise à l'un des chocs des cliquettes du chœur, est abandonnée à la suivante, après être restée juste le temps qu'on la perçoive, qu'on l'admire et qu'on la regrette.



Les chocs des cliquettes ne scandent pas seulement les paroles des chanteuses, les gestes des actrices, mais ils marquent encore le premier temps des mesures musicales. On conçoit donc aisément le rythme parfait dans lequel les notes s'élancent, les paroles se profèrent et les actrices se meuvent.

On peut déterminer quelques



principes absolus dont les professeurs et les danseuses ne se rendent pas compte, mais qui sont les suivants :

« Les bras oscillent dans tous les sens autour d'un point situé sur le sternum.

« Dans toutes les évolutions, ce point décrit une ligne sensiblement horizontale et d'un profil uniforme.

« Les mouvements de la tête sont indépendants de ceux du corps.

« Aucune attitude n'est prise et gardée sur les jambes tendues.

« Dans toute marche, le pied est porté en avant, le bout en dehors et les orteils relevés. »

Toutes ces attitudes lentes et précises qui se détruisent et se reprennent au sens et à la cadence de poétiques paroles, sont donc étudiées, apprises une à une, lorsque les membres de l'actrice peuvent les exécuter. Telle est la deuxième phase logique de l'école des danses khmères. La longue pratique, le goût naturel en perfectionnent les lignes au suprême degré. Et la beauté de l'officiante, son charme, ses bijoux, les rutilants costumes, ajoutent d'inexprimables sortilèges qui troublent... infiniment.

Les scènes sont apprises au son du tam-tam. Sévères et attentives, quinze maîtresses surveillent actuellement les répétitions. Elles ont différents grades rétribués de trois à quinze piastres par mois.

Ce sont d'anciennes danseuses et premières danseuses que l'âge a chassées du ballet. Une partie habite au Palais et constitue la garde incessante des danseuses. Elles punissent de coups de rotin cinglants les fautes, les inattentions ou les mauvaises volontés des élèves. Et les jours de fête, elles sont assistées d'un grand nombre d'habilleuses, de quatre souffleuses, cinq chanteuses, vingt et une batteuses de mesure, qui viennent du dehors et gagnent de trois à cinq piastres par mois.

Lorsque la danseuse a terminé son éducation, elle assiste de moins en moins aux répétitions. Aux temps disciplinés de S. M. Norodom, elles assistaient régulièrement à trois exercices par semaine. Les premières danseuses même étaient présentes. Mais maintenant que tout se perd, que tout s'en va, la danseuse travaille moins et n'entretient plus sa difficile souplesse. C'est tout juste s'il y a, avant les fêtes, quelques répétitions sérieuses, desquelles nulle actrice n'est dispensée. L'orchestre est alors au complet et quelques chanteuses sont présentes. Toutes ces répétitions ont lieu sans costume spécial, les « sampot » maintenus par une ceinture et en simple veste siamoise.

GESTES
ET
ATTITUDES

Le rideau derrière lequel les « lokhon » attendaient s'ouvre enfin... San-Krinh, l'exquise première danseuse actuelle, au front bombé et au fin sourire, apparaît. Elle est ce soir la princesse Bosséba, une des tant aimées héroïnes du théâtre khmer.

Entre les femmes assises à terre, et qui chantent en ouvrant de grandes bouches noires de bétel, l'apparition est merveilleuse. D'un côté de sa haute tiare d'or rouge à deux fois trois étages, fine comme un glaive et construite comme une tour, une pendeloque de jasmin et de campa se balance. La face de la danseuse est ronde et blanche comme une goutte de lait. Ses yeux aux sourcils dessinés ne regardent rien ni personne, mais semblent suivre devant eux l'invisible modèle qui va régler les poses compliquées. La bouche grave et close, la tête immobile sur le torse droit, dans l'écharpe rutilante, les bras nus, la légendaire princesse s'avance. Les claquements des morceaux de bois règlent ses pas et la musique la soutient.

A ses poignets flexibles, dix bracelets rituels et deux gros anneaux de fleurs s'enroulent. Les saphirs, les émeraudes, les rubis et les diamants brillent à ses doigts déliés. Un sautoir à trente rangs de chaînettes d'or dont chaque maille est ciselée, passe sur son épaule gauche. Et ses jambes ployées creusent de grands plis d'ombres et d'éclairs dans la jupe de soie éclatante brodée d'or!

Oui! l'apparition est prodigieuse... Elle se meut avec lenteur et sérénité, devant le rideau multicolore de la foule. Ses bras graciles comme des tiges se balancent, se désarticulent et offrent leurs mains épanouies comme des fleurs. Une plaque de diamants étincelle comme un astre sur sa poitrine. La lumière ruisselle sur la longue écharpe, renvoyée par chaque paillette, coule sur la hanche ronde et la soie fleurie d'or, et meurt après l'illumination de cette magie, sur le tapis épais où des fleurs sont tombées.

Elle marche vers son Roi, l'actrice cambodgienne, princesse de l'attitude, altière et charmante, précieuse esclave et officiante sereine ; énigmatique, impénétrable, toute grâce et toute splendeur, et ses pieds nus cerclés d'or, frôlent doucement le sol.

Par trois fois, assise sur ses talons et les genoux serrés, grêle, jaillissant du « sampot » épanoui autour d'elle comme une corolle, penchant le torse en avant et le redressant tour à tour, elle élève ses mains jointes vers la Divinité suprême, le Roi et le peuple.

Ses doigts, rejetés en arrière, donnent à ses mains réunies la forme d'une coupe légère. Il semble qu'elle offre dans ce vase tiède et blanc, sa vénération, son âme de petite artiste ignorante, sa pensée, son humilité,

toutes les poésies déposées en elle par les générations passées. Et les diamants de son diadème, montés sur de petits ressorts, tremblent comme des étoiles!

Ce salut profond revient souvent au cours du ballet. Derrière la princesse, six

suivantes, agenouillées comme elle, l'exécutent à l'unisson, puis, restent respectueusement assises et appuyées sur leurs bras retournés.

Bosséba se promène ensuite dans les jardins d'un palais merveilleux, sur les bords de bassins sacrés. Ces promenades figurées sont les seules parties dansées du théâtre cambodgien, c'est-à-dire les seuls moments où l'actrice fait des gestes sans signification, avec seulement le souci d'être belle, harmonieuse et souple.

C'est alors qu'elle s'arrête parfois, et que s'accomplit quelque chose d'extraordinaire. Sur ses jambes pliées, le torse de la danseuse frémit d'une lente ondulation qui semble naître dans une de ses mains retournées. Cette ondulation glisse, serpente le long du bras avec mollesse, passe d'une épaule à l'autre, soulève l'écharpe, se ranime à la chaleur du cœur, et, rampant dans le bras qui se tord, va mourir et se fondre dans l'air par l'autre main flottante et légère comme une aile blanche...

En cet instant, la magicienne cambre la taille. Son ventre creuse sous le flot des plis lourds qui déferle en brillants de soie et de métal sur ses genoux. Derrière elle, les franges d'or de l'écharpe tremblent encore de la marche interrompue. Dans l'énigmatique face blanche, sous les pau-

pières qui se lèvent, des prunelles brillantes et noires comme les graines des sapotilles coulent, jettent un sombre éclat, et disparaissent!

La grâce, le charme, la jeunesse, dans aucun pays du monde ne peuvent être à la fois plus étranges, plus hiératiques, plus rares ni plus inoubliables...

pose de repos, contemplation - exactement
semblable à celle prise par les spectateurs
des scènes de danses du Bayon. Mains bien
posées à terre. Comme la sculpture ne connaît pas la
perspective, le bras gauche, est de profil. Gel. sur fer.

Tous les sentiments humains sont exprimés par les actrices cambodgiennes avec une vérité, une précision, une simplicité plastique remarquables. Si la physionomie de la mime reste grave et impassible, tout son corps souple et exercé, ses mains qui se figent ou s'envolent en cadence, extériorisent et matérialisent les préoccupations, les émotions, les tristesses et les joies de son âme qu'emplissent les paroles merveilleuses des chanteuses.

Aucune prétention ne surveille ses gestes. Ils sont naïfs comme des gestes d'enfants. Mais le rythme les stylise; mais les souffrances et les joies des générations passées les ont réglés ; mais ils sont l'expression d'une expérience séculaire, d'un art disparu, d'une psychologie profonde, d'une philosophie lointaine. Et le peuple cambodgien moderne ne serait pas capable de concevoir et de créer le moins beau d'entre eux...

Regardez bien : l'amant conjure et supplie et promet à sa bien-aimée, là-bas dans des régions lointaines, la vie heureuse. Il veut l'enlever, l'emporter dans son char qui attend là, tout près. « Viens : ô princesse adorée ! »

L'inhumaine refuse. Sa main repousse. Ses yeux se détournent. Son cœur, sous l'écharpe, est de glace. « Va-t'en : je ne veux pas partir... » Mais il veut la saisir; elle lui échappe. Le courroux cambre son corps et précipite ses gestes. Elle frappe le sol de sa main : « Va-t'en ! Va-t'en ! » Alors le désespoir dont j'ai déjà parlé envahit le malheureux. Il pleure et n'a plus qu'à mourir...

La princesse est-elle moins inhumaine? ô joie! tendresse! Comme l'on voit bien les amours partagées : ils s'enlacent chastement, s'offrent des fleurs et c'est charmant.

Et puis, c'était fatal, ils se sauvent et la fuite a lieu, légère... Fatigués, ils s'endorment dans un lieu propice.

Alors, venant par les airs, dans l'éblouissement de son bâton magique,

le « garouda » ravisseur apparaît. Les précautions qu'il prend sont extrêmes. Il traduit d'abord sa surprise, ensuite sa convoitise, puis sa résolution, et la dormeuse est enlevée pour la deuxième fois!

Plaignez l'amant à son réveil! Sa mimique fend l'âme. Il va raconter ses malheurs à son père, le Roi des Géants. Celui-ci entre en fureur. Voici des armes à la disposition de l'enfant malheureux : l'arc enchanté dont la flèche ne manque jamais le but, la hache qui produit le tonnerre... Et l'on s'imagine très bien que secouru par un tel attirail, notre amoureux retrouve et reprenne sa pauvre petite amante, toute en larmes et retenue prisonnière, avec une écharpe, par un très vilain « homme laid », que l'on voit aussitôt foudroyé avec plaisir.

La « lokhon » se trouve-t-elle dans le sampan léger, sur le fleuve : à chacun de ses pas, ses bras plongent dans l'onde supposée une rame imaginaire. L'armée du Roi Kayakat court à la recherche de la belle Séla : en rangs pressés, les mignons soldats marchent d'une allure altière et serrent dans leurs poings des armes invisibles. Sont-ils cavaliers ? Alors voici les mains qui tiennent les rênes et celles qui

agitent la cravache; et l'on part en donnant sur le sol de vifs coups de talon, tels des chevaux fougueux qui piaffent.

Le Roi des Géants Rulachak entre en furie à l'enlèvement de sa fille : la légère Butsomali. Nous voyons des gestes effroyables. Il se fend, brandit la fameuse hache, dresse son masque terrifiant, s'agite enfin comme un géant doit s'agiter, surtout lorsqu'il est Roi, et dans un pareil cas.

Et si la danseuse veut donner l'illusion qu'elle s'envole, qu'elle fuit dans l'espace, un genou à terre, et le talon relevé très haut, les bras étendus comme des ailes, elle trouve la pose la plus dégagée de terre, la plus élancée qui soit. Ou bien, tournant avec rapidité dans sa main agile un grand bâton magique serti de glaces minuscules qui étincellent, elle semble s'envelopper d'éther et de rayons.

Quant au « garouda », l'homme-oiseau prodigieux qui n'a pas besoin de grâce mais de force, il prend son essor le corps tendu comme celui d'un lutteur, les bras ouverts, frémissants, et les mains crispées comme des serres.

Voilà ce que le voyageur pressé, le colonial inattentif appellent des gestes obscurs et monotones. Ah ! qu'ils s'arrêtent un peu, qu'ils réfléchissent devant cet art étranger qu'on ne peut pas comprendre peut-être immédiatement, mais dont les formes et le sens sont bien vite accessibles. Que le pédagogue qui juge ces gestes peu jolis, découvre, s'il peut, une formule de grâce exotique plus parfaite, plus complète.

Moi, qui m'y suis longuement attaché, qui les ai étudiés avec opiniâtreté, sans vouloir les adapter à des théories connues dont on n'a que faire en semblable occasion, si loin du pays natal et des temples grecs, je dis que les gestes de ces blanches ballerines sont une douce joie aux yeux de ceux qui veulent les regarder et les voir... Oui : je dis que les gestes des danseuses khmères ne seront pas seulement à leur curiosité, les mots matérialisés des phrases mystiques, les notes figurées d'une exquise harmonie, le rythme d'une étrange musique des yeux, mais des caresses !

Ils sont monotones ! Voyez le peuple attentif. Voyez ces gens juchés

en équilibre depuis deux heures, sur une planche. Ils ne perdent pas un signe, pas un éclat de bijou. Fumant leurs cigarettes ou mâchant leur bétel, ils restent là toute la nuit dans le silence et la contemplation. Ils admirent naïvement comme des enfants.

Pourtant, ils ne comprennent pas toujours. S'ils n'ont pas entendu la phrase chantée que l'actrice mime, ils ne sont pas capables, eux, de saisir la pure expression du génie de leurs pères. Notre travail psychologique leur est impossible. Et cependant ils restent là, émerveillés! Ils se rappellent que selon la coutume, leurs femmes étaient vêtues aussi, comme de petites princesses, le jour de leur mariage; qu'ainsi ils se sont accroupis, tandis que les bonzes jaunes psalmodiaient les prières, derrière leurs éventails...

Est-ce qu'ils ont besoin d'explications, de profondeur d'esprit, de passé mystérieux, de poésies initiales pour être heureux, ces naïfs ? Leurs danseuses sont belles par elles-mêmes, elles brillent, elles sont blanches et souples, elles sont vénérées, elles ont des fleurs, il y a des lumières, de la musique, et voilà tout.

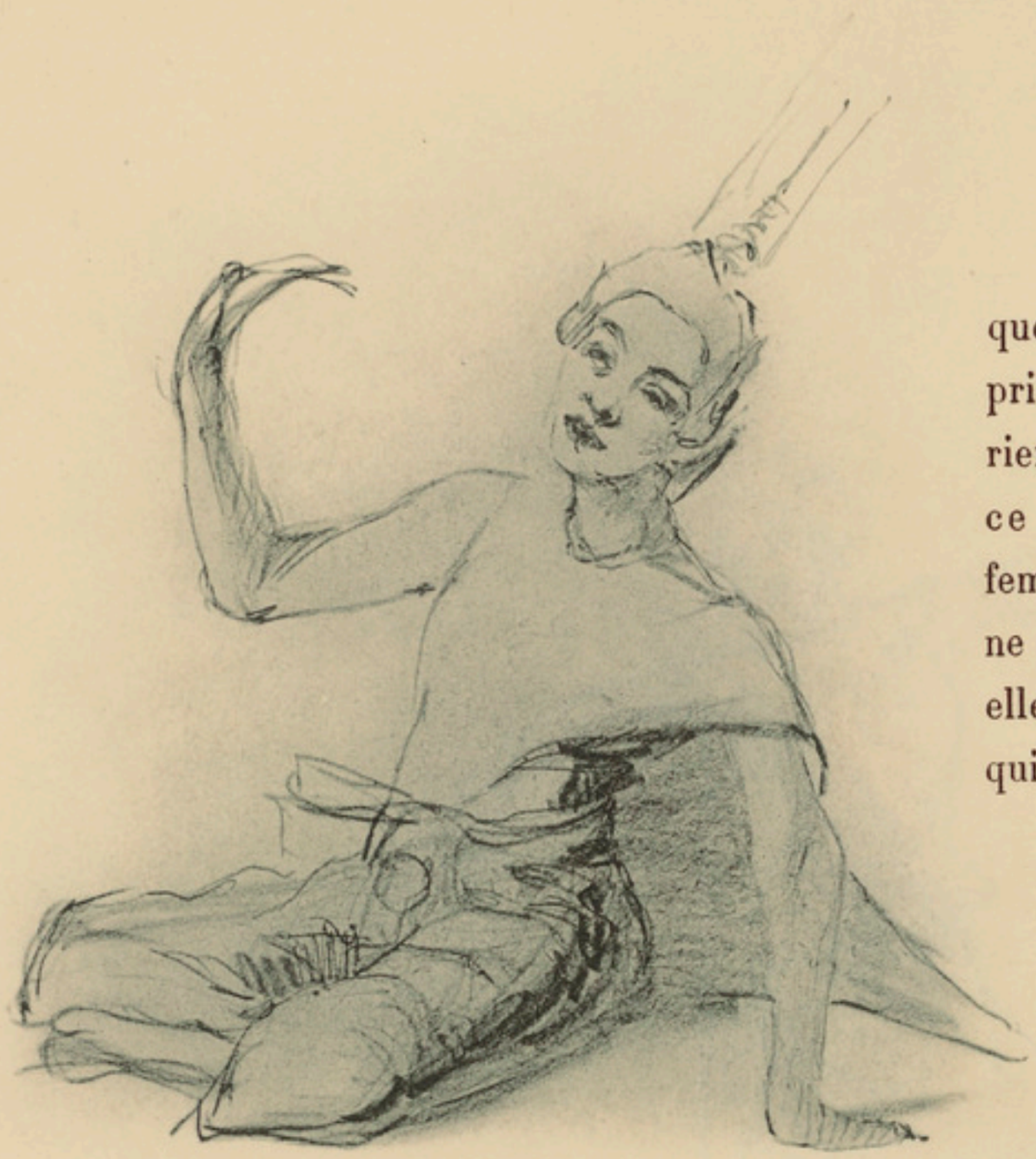
Et ils restent attentifs la nuit entière, comme des dévots et des adorateurs. L'air embaume des jasmins agités. La nuit est magnifique. La Poésie, qui n'a ni patrie, ni dialectes, ni coutumes, et l'Harmonie qui ne se définit pas, toutes deux présentes, doucement bercées par le geste caressant de la ballerine, s'écrient :

« Oh ! sœur ! ce geste est l'un des nôtres !... »

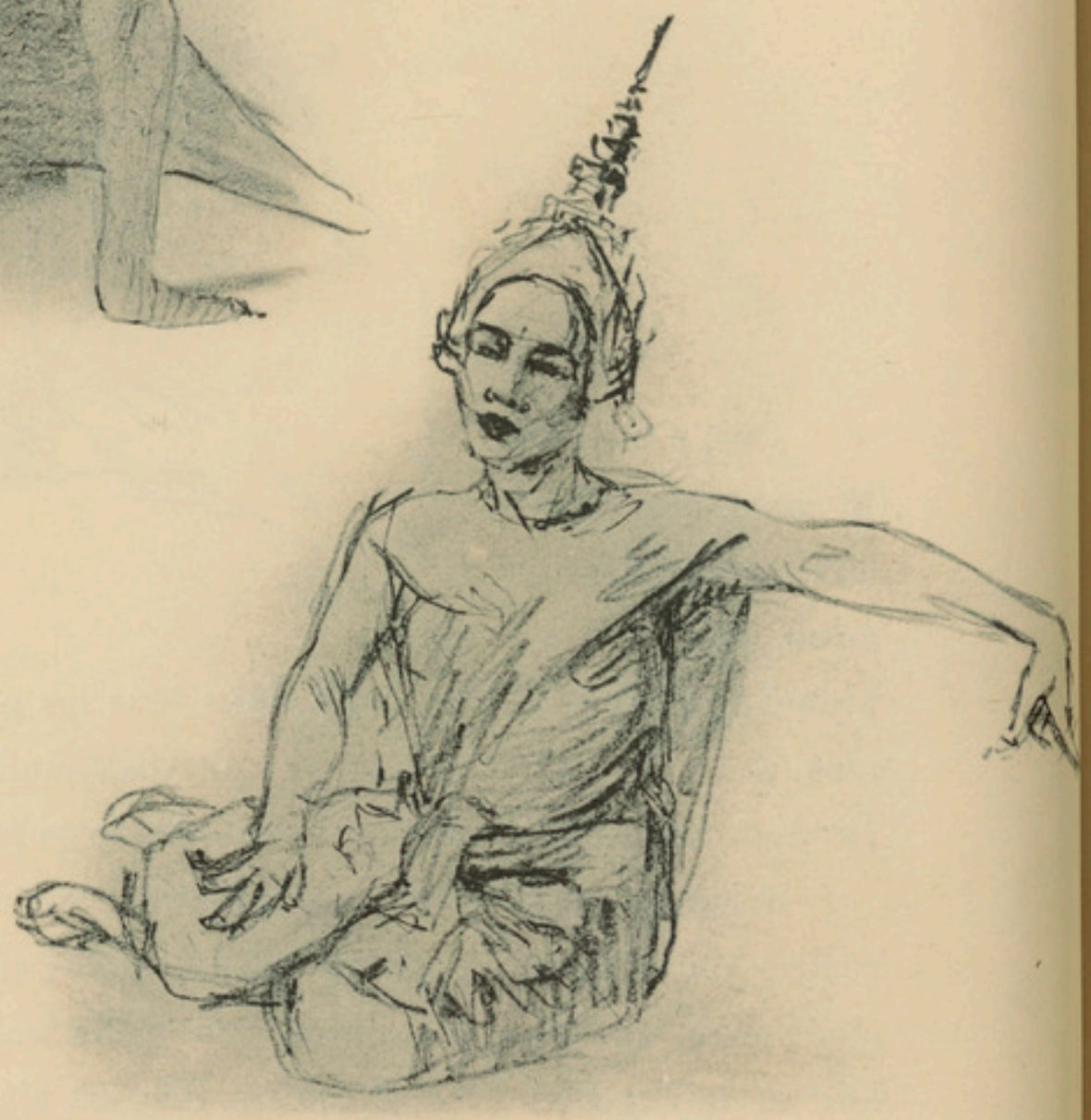
... Et seules, quelques vieilles femmes dorment sur leurs coudes ; ou des petits enfants, couchés de tout leur long, la main sur le front et le ventre en l'air...

Oui, c'est bien une déesse qui est là sous nos yeux. La petite poupée aux dents noires et si rieuse a disparu sous le fard de neige. Être très blanche, c'est être très belle dans tous les pays du monde. Il y a huit siècles, il en était de même, et les envoyés chinois citent les femmes du Roi qui restaient toujours à l'abri du soleil afin de ne pas ternir la clarté de leur peau.

Selon les rites, l'actrice s'est recouverte entièrement de blanc afin de se rendre plus inhumaine, plus impénétrable; afin d'être d'une matière infiniment pure, un vase d'élection, une petite vague virginale de cette mer de lait où la légende l'a fait naître. Elle est blanche parce que le blanc est la traduction de l'invisible, du divin, du sans tache, de l'immatériel et de la sérénité. C'est la couleur du parasol royal, de la robe des brahmes, du lotus sacré, du « sampot » des astrologues, de la lune et de l'éléphant protecteur du royaume.



Elle est blanche, parce que, devenue une idéale princesse, elle ne doit plus rien avoir de personnel, de ce qui était elle, simple femme, avant la danse; il ne doit plus rien rester en elle de l'humanité qu'elle a quittée, et dont les rites et



les règles sacrées la séparent momentanément. Elle doit être débarrassée de toute trivialité. Les désirs, la sensualité, les jalousies doivent expirer en heurtant ce masque de marbre aux lèvres hermétiques.

Cette officiante n'est plus une femme, mais une statuette divine, lentement animée par l'Art, les croyances, le passé d'un peuple qui admire et vénère en elle la plus belle de ses conceptions et la plus parfaite expression de son culte et de sa vie.

Le ballet se déroule.

Les six suivantes se sont mises en marche avec leur princesse. Tous les pieds blancs se lèvent ensemble et vont se poser, retournés en dehors, devant leur petit frère. Les bras tournent et se renversent à la cadence de la marche. Puis la troupe s'arrête sur deux rangs et l'ondulation étrange passe de bras en bras, se transmet et se continue. C'est comme une houle qui glisse de danseuse en danseuse, le flottement d'une molle écharpe, quelque chose d'invisible qui passe de l'une à l'autre pour y mourir et y renaître.

Les mains s'élèvent toutes ensemble, les doigts rayonnants comme de

fragiles branches d'éventails d'ivoire. Et tout à coup, deux à deux enlacées, les danseuses glissent dans une course unie, légère, les jambes pliées, les pieds frôlant le tapis et l'écharpe flottante.

Alors l'imagination emportant en elle les sept ballerines, s'envole et arrive aux jardins enchantés où la scène se déroule. La légende y a accumulé toutes les félicités. Les arbres qui filtrent les parfums consolateurs de toutes douleurs, épandent leurs ombres si douces, et découpent leurs harmonieuses silhouettes sur des frondaisons tombant du ciel et répétées dans les bassins. Là-bas les tours d'or et de corail du palais s'élancent dans l'air comme au cœur d'une opale. Des oiseaux s'envolent plus beaux que des pierres précieuses. Et Bosséba, au détour d'une allée que des lianes enguirlandent, rencontre son cher amant.

Le nouveau personnage entre en scène. C'est une première danseuse qui tient ce rôle, comme tous les beaux rôles. Prince, il est aussi sommé de la mitre aiguë. Il a une veste rubis ajustée et passementée d'argent. Des manches en velours safran, dépassent d'autres manches plus courtes, et vont finir sous les bracelets. Sur ses épaules, deux cornes d'or se relèvent comme les toits des pagodes. Il a la plaque de poitrine de diamants, un double sautoir d'or rouge, une collerette à gros cabochons de métal précieux. Son « sampot » rouge et or est relevé entre ses jambes, et cousu sur sa croupe. Un pantalon dépasse — safran à bordure d'argent — et cesse à mi-jambe.

Tel une flamme de pourpre et d'or étincelante de gemmes, il exprime sa tendresse. Bosséba, pour l'écouter, s'est allongée sur l'un des lits de repos. Les suivantes sont au pied. Il vient près d'elles. Et il est permis d'espérer qu'ils consommeront tout à l'heure, et chastement, leur amour éperdu...

Mais il n'y a jamais, dans la scène de passion la plus brûlante, ni impudeur ni équivoque. Cousu dans son costume hermétique, cuirassé d'ornements d'or, jamais un personnage n'aura une attitude vulgaire. Chastement suppliant, il enlacera d'un chaste enroulement de son bras l'objet de sa

tendresse. Les deux amants se promèneront ainsi, aux instants les plus décisifs et parmi les ombres les plus propices, dans leur souplesse cadencée. Rien de douteux, aucune beauté féminine dévoilée ou entrevue ne vient détruire cette harmonieuse candeur.

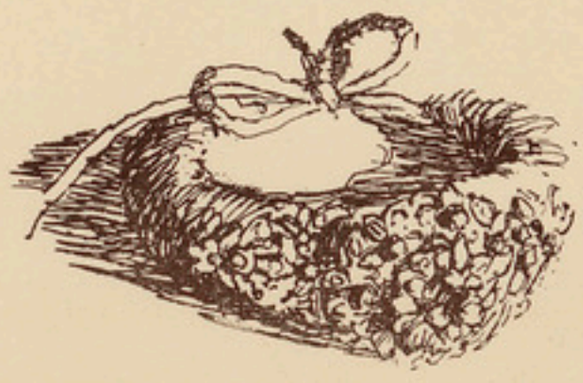
Pourtant, le gentil petit reniflement qu'est le baiser cambodgien ne serait pas impudique! Deux têtes charmantes de jeunes femmes se touchant entre les fleurs parfumées qui les ornent, aux instants des grandes amours, et les pointes de deux tiares se croisant, très près, ne troubleraient ni les sens, ni la plus impitoyable vertu, mais seulement les cœurs...

Non! pas même cela. Les Dieux ne peuvent pas aimer comme les hommes.

COSTUMES

ET

BIJOUX



En dehors des costumes de princes, semblables à celui que porte le Roi à son couronnement; en dehors des costumes de princesses, semblables à ceux que portent, dans la vie courante, les fillettes à la coupe de leurs cheveux, et les mariées, les personnages de la grande mythologie khmère ont leurs costumes particuliers.

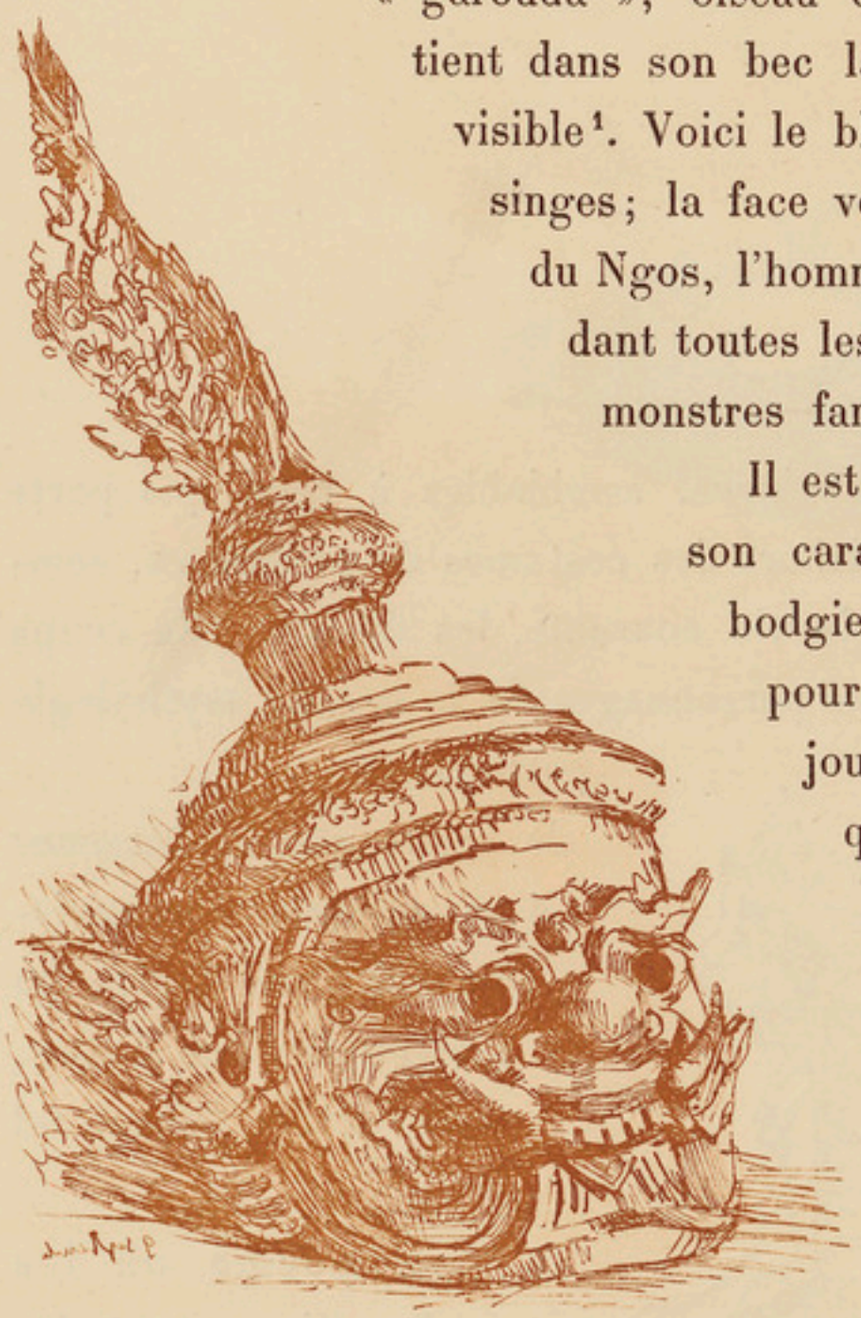
C'est donc une erreur de croire que la danseuse cambodgienne se revêt d'un costume caractéristique de danse. Lorsque l'on voit l'une d'elles, ou la reproduction par l'image de l'une d'elles, on a devant les yeux telle actrice jouant tel rôle de telle pièce.

Le Ramayana est un poème où les monstres, les Génies, les Dieux sont légions. Pour que l'illusion soit complète, des masques de carton peint et enluminé cachent alors les têtes mi-

gnonnes qui ne conviendraient vraiment pas sur le corps d'un Géant ou d'un singe guerrier.

Ces masques lourds, effrayants ou grotesques, sont percés, à la place des yeux, de deux trous, et la danseuse les maintient par une cordelette qu'elle serre entre ses dents. Ils la coiffent complètement; et comme ils sont très lourds, elle les appuie au sommet de la tête sur un petit mouchoir.

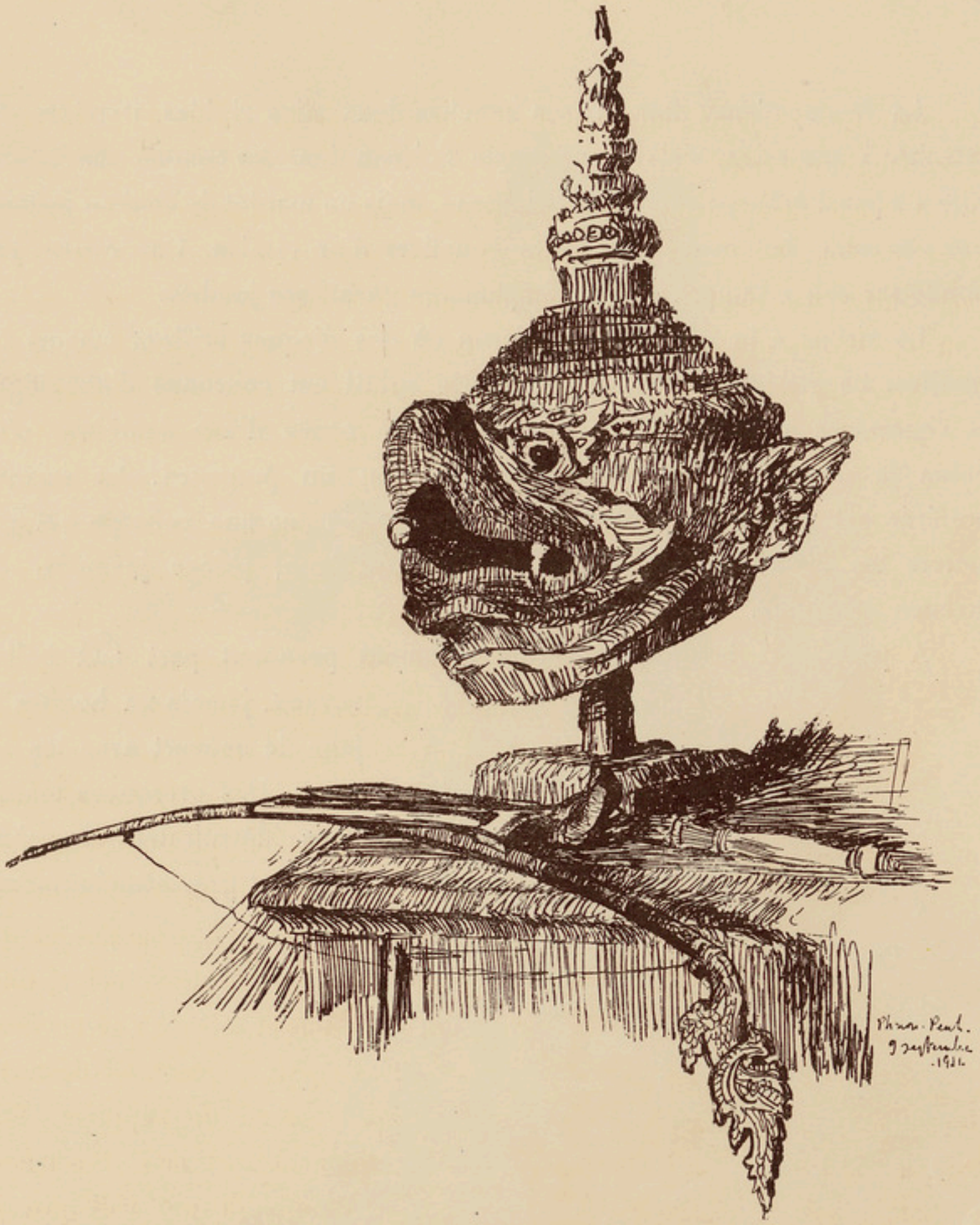
Voici la tête grimaçante du Roi des Géants, avec ses deux défenses de sanglier et ses sourcils rouges; celle du prodigieux « garouda », oiseau céleste et monture de Vichnou : il tient dans son bec la boule magique qui le rend invisible[1]. Voici le blanc facies d'Hanuman, le Roi des singes; la face verte du divin Rama; la tête noire du Ngos, l'homme laid physiquement, mais possédant toutes les qualités morales; les masques des monstres fantastiques et des animaux.



Il est à remarquer que la femme garde son caractère gracieux. L'esthétique cambodgienne n'a pas imaginé de masques pour les héroïnes : elles paraissent toujours dans leur fard de neige, telles qu'elles sont et telles qu'on les aime.

Le port de ces têtes de carton est presque un supplice. Elles tiennent fort mal. L'actrice y étouffe et n'y voit presque pas. Elle ne peut se mouvoir qu'en tendant le cou et tous ses mouvements sont paralysés.

1. Ce masque de « garouda » est la reproduction exacte de la tête de « garouda » figurée sur les bas-reliefs d'Angkor. Entre autres, dans la galerie intérieure, face ouest, aile sud, d'Angkor Thom.

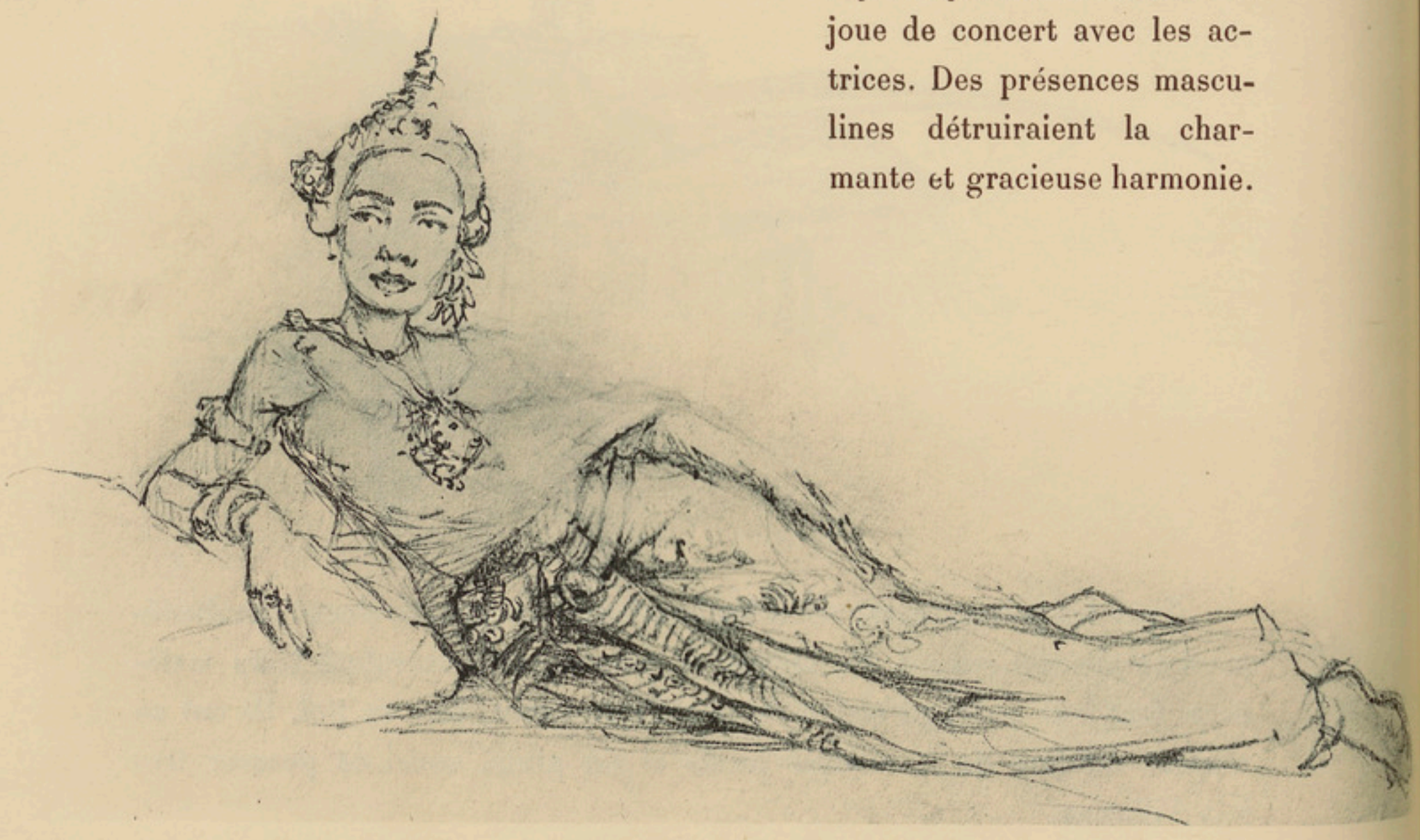


Tous les personnages, selon les besoins de l'action, évoluent simultanément ou alternativement. Ils luttent, se poursuivent, exécutent leurs maléfices, font leur cour, au milieu de la salle de danse, face au Roi. Ils ont un respect extrême de la couleur locale et un grand souci de pousser très loin l'illusion.

La femme-oiseau fixe sur ses hanches deux ailes rigides. Derrière elle, attachée à ses reins, s'élève une queue d'oiseau dentelée comme une flamme. Elle n'a pas d'écharpe comme la princesse, mais un maillot de couleur ardente. Sur ses seins, bombent deux petits boucliers d'or ciselés. Une courte jupe bouffe sur son « sampot » et un empennage garnit ses jambes.

La sirène a la queue d'un poisson où des disques brillent comme des écailles. Le général, l'officier, l'émissaire subtil est couronné d'une légère et charmante couronne. Il a chaque épaule ornée d'une demi-lune d'or. Selon la circonstance, il tient un glaive ou un poignard. La suivante préférée est coiffée de petites ailes. Les esclaves ont une écharpe qui leur couvre les deux épaules, et les guerriers d'Enao, prince javanais, des turbans écarlates.

A part deux bouffons qui très rarement prennent part aux ballets royaux, jamais un homme ne joue de concert avec les actrices. Des présences masculines détruiraient la charmante et gracieuse harmonie.

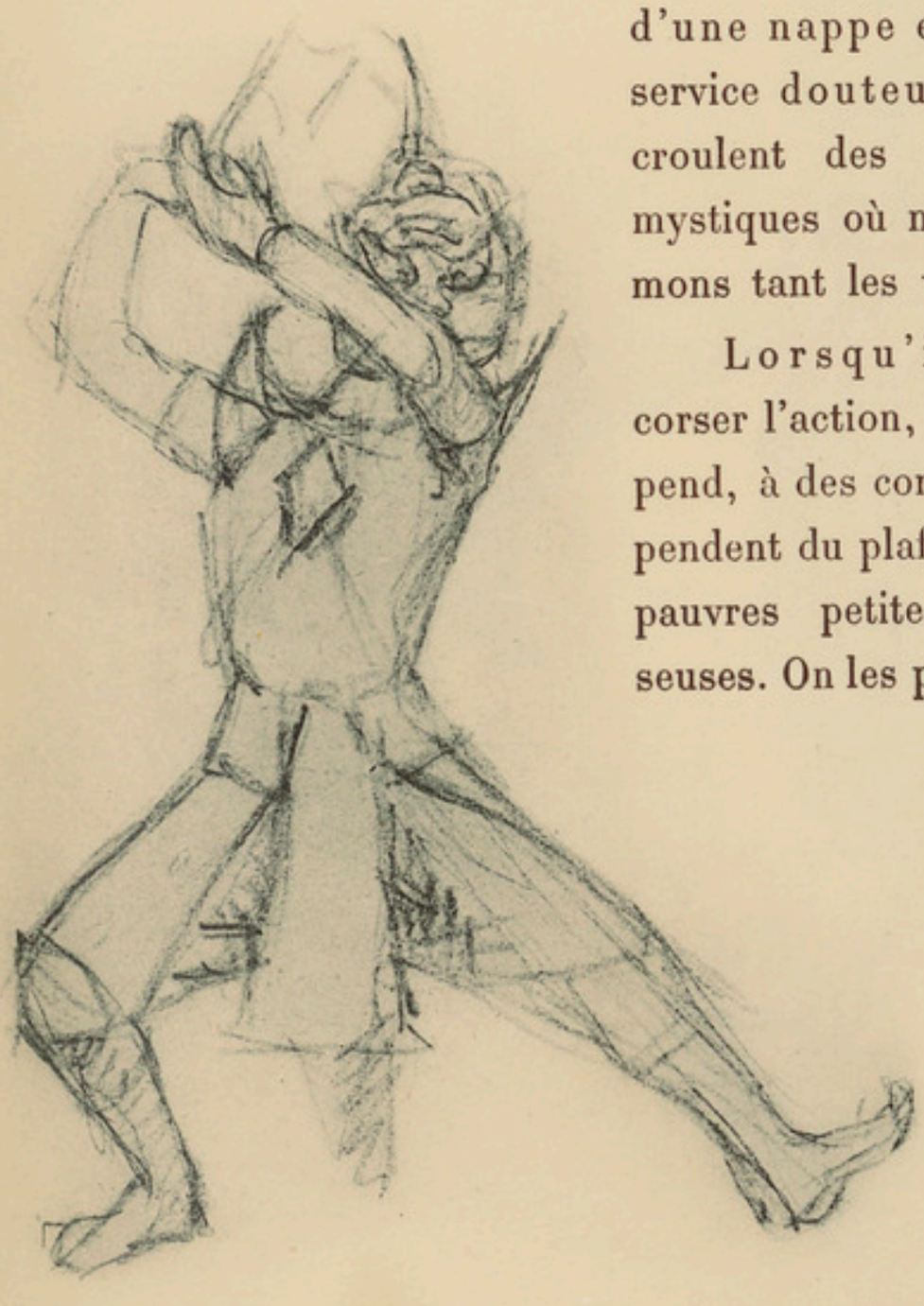


BIBLIOTH. NATIONALE R.F.

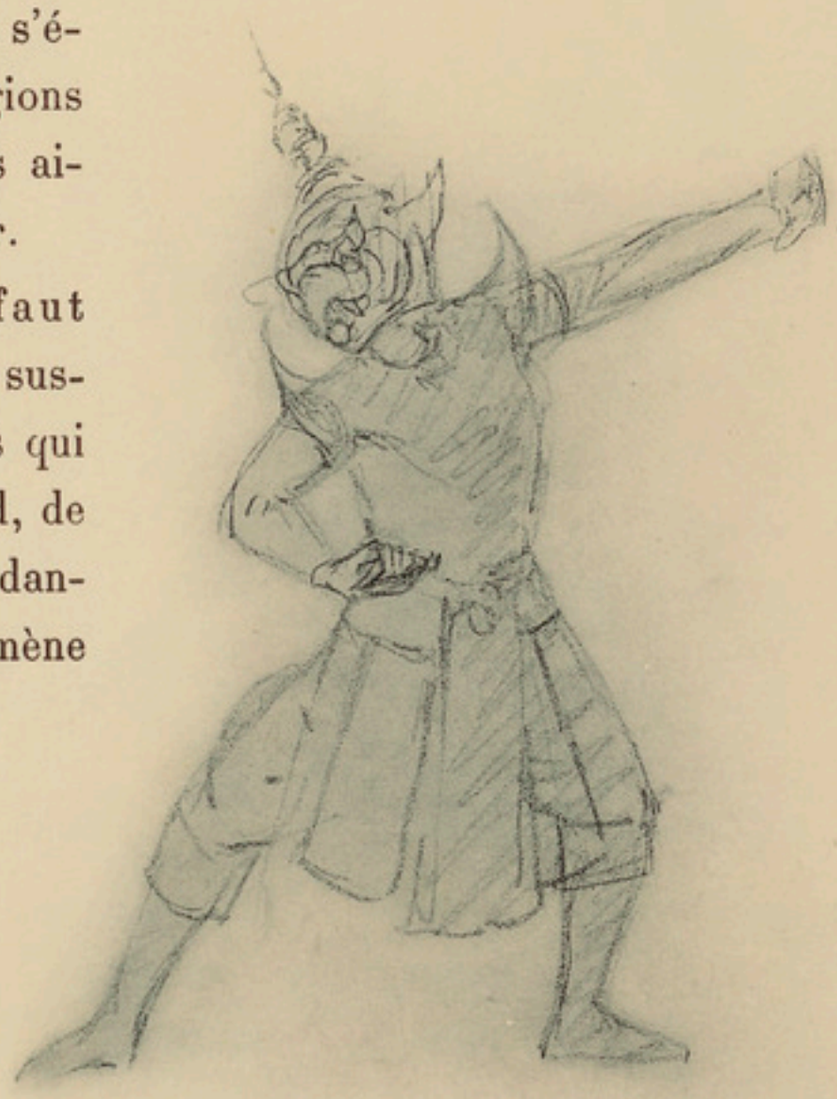
Et puis, au Cambodge comme dans tous les pays du monde, il ne faut pas introduire de loups dans les bergeries[1].

Il y a encore des chars de carnaval que traînent des bouffons coiffés de têtes de chevaux, des théâtres d'ombres auxquels le héros conduit l'héroïne pour la distraire et des accessoires puérils.

Les acteurs dînent parfois, — comme chez Antoine, — et c'est bien laid. Ces divinités, qui s'assoient sur des chaises boiteuses à une table de bois tourné, recouverte d'une nappe et d'un service douteux, s'écroulent des régions mystiques où nous aimons tant les voir.



Lorsqu'il faut corser l'action, on suspend, à des cordes qui pendent du plafond, de pauvres petites danseuses. On les promène



1. Il existe une soixantaine de danseurs disséminés dans le Cambodge, mais qui, s'il y a lieu, peuvent être réunis au palais. Ils simulent les combats épiques du Ramayana. Leur chef est le suppléant du Ministre du Palais et en même temps gardien des costumes. Ces costumes sont faits à l'image de ceux des danseuses royales.

ainsi, maintenues sous les bras, à travers les lustres qu'elles bousculent, et elles se crispent dans des poses presque impossibles sans point d'appui.

Voici les naïvetés et les erreurs du théâtre cambodgien dont souffrent nos actrices. Est-il besoin de s'y attarder ?

Les costumes du corps de ballet sont conservés dans un magasin par un gardien et une gardienne responsables. Pliés en séries dans des armoires, ils sont marqués chacun du nom de la danseuse qui le porte et sur qui il a été ajusté. A part les « sampot », ces costumes sont coupés, confectionnés et brodés au palais par des ouvrières expertes, sous la direction d'une « grande première », actuellement la princesse Réa-Srey-Yaolac.

Lorsqu'il doit y avoir danse, le soir, chaque « lokhon » va dans la journée chercher le costume du rôle qu'elle doit jouer. Elle le rend, le ballet terminé. Il doit être en bon état, bien plié, sous peine d'amende ou de quelques coups de rotin. Les bijoux sont gardés dans des coffres, immédiatement repris après la danse et sous aucun prétexte laissés aux danseuses.

La splendeur de l'actrice est très fugitive, on le voit. Elle profite bien peu de la gloire pour laquelle elle a tant travaillé. Mais pour la conservation de ses illusions, si elle en a, il vaut bien mieux qu'il en soit ainsi, car ces costumes superbes lorsqu'ils l'enveloppent sous les lumières, ne sont plus souvent, au jour, que des oripeaux.

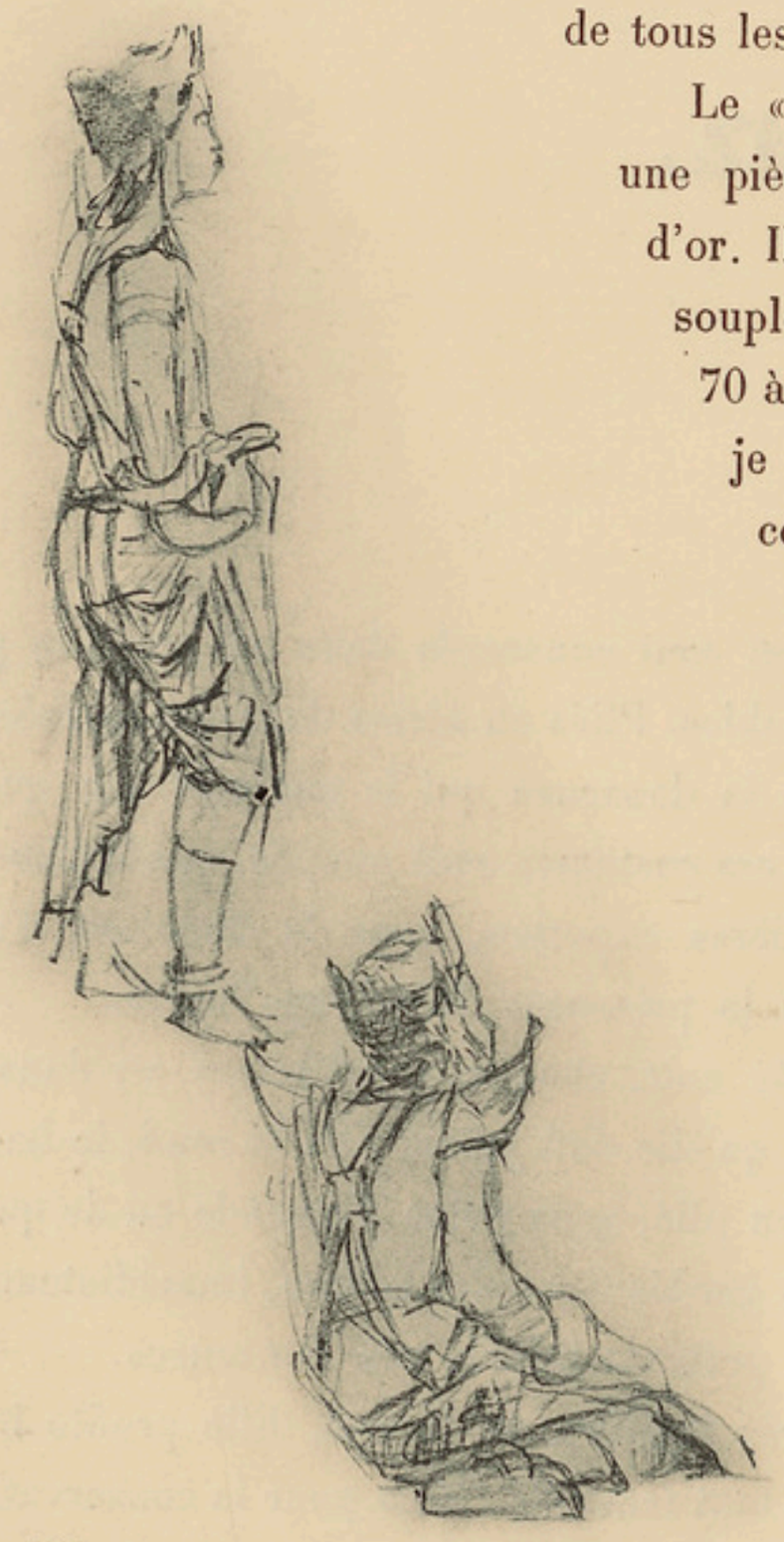
Une première danseuse ne met son costume qu'une dizaine de fois. Ensuite, il est porté par les danseuses ordinaires, une trentaine de séances. Ses ors ternis et sa soie défraîchie ne se remarquent pas dans l'ensemble du corps de ballet. Puis il est recoupé à la taille d'une petite fille. Et enfin,

lorsqu'il n'est plus qu'une chose innommable et sordide, imbibée de toutes les sueurs et souillée de tous les fards, on le brûle.

Le « sampot » d'un premier sujet est une pièce de soie brodée de fleurs en fil d'or. Il venait autrefois de l'Inde. Il était souple, épais et superbe, et coûtait de 70 à 100 piastres. Maintenant, — oserai-je le dire ? — il vient de Lyon, et coûte à peine la moitié !

Le costume d'une première danseuse vaut actuellement, sans les bijoux, bien entendu, de 200 à 300 piastres.

La grande écharpe est de velours vert clair, jonquille, cramoisi ou blanc. Sous S. M. Norodom, elle était en étoffe de fils d'or.



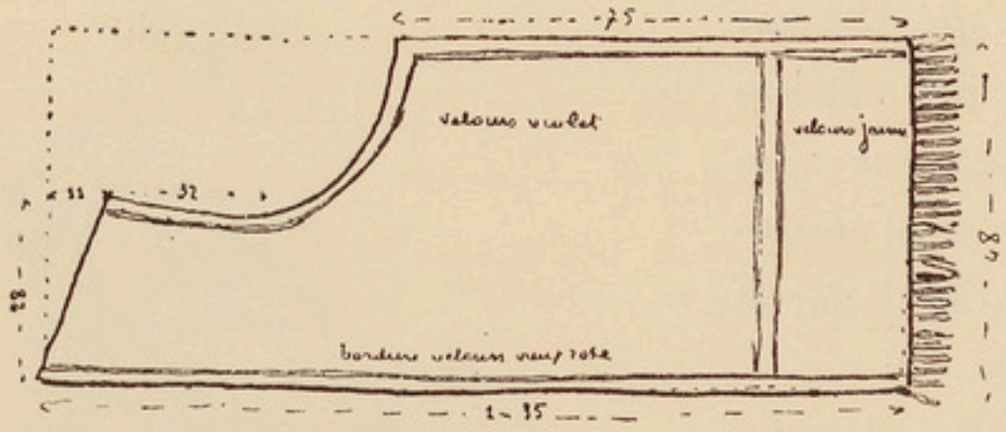
Elle est entièrement brodée de petits disques d'or, d'argent ou de métal, et de perles. La broderie la plus aimée est un croisillon régulier. Au centre de chaque carré, une fleur étincelle.

Les pourpoints sont en satinette ou en soie, brodés comme l'écharpe.

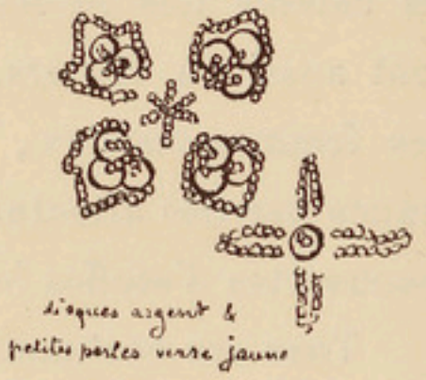
Les trois pans du tablier qui bat sur les cuisses des princes et des officiers sont aussi en velours. Quant aux ailes des femmes-oiseaux, elles sont maintenues par des armatures de fil de fer et recouvertes d'étoffes brodées.

Tous ces costumes sont très lourds, très raides, très chauds. Ils n'ont aucune agrafe et sont cousus sur la danseuse chaque fois : l'écharpe, sous le bras; le pourpoint, devant et le long de la couture des manches; le « sampot » homme, sur la croupe.

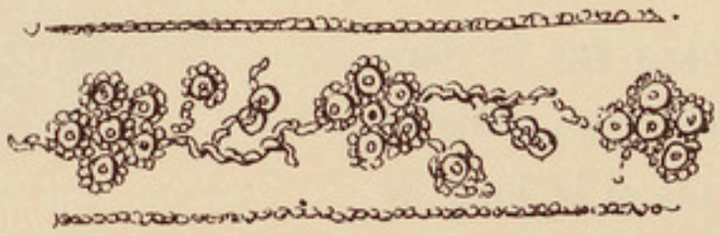
Sous l'écharpe, la danseuse porte un maillot de soie jaune rose ou bleue que l'on voit un peu, au côté gauche. Avant de s'enrouler dans son « sam-



Nœud des fleurs qui constellent l'écharpe



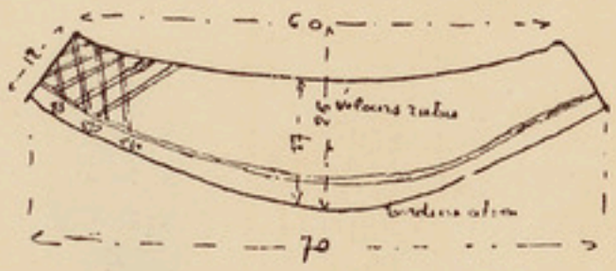
disques argent & petites perles verre jaune

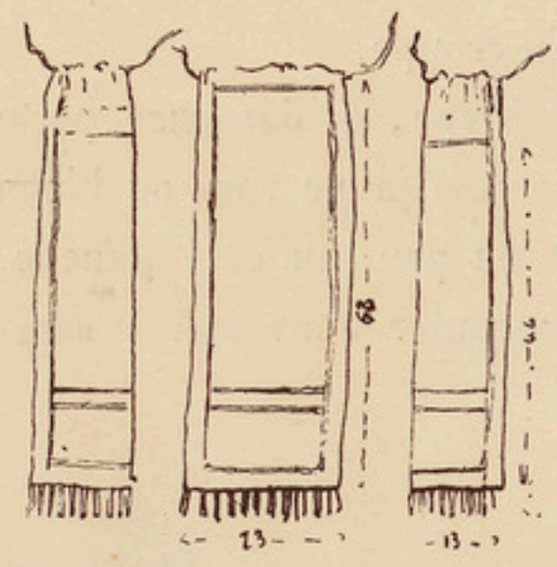


La bordure

L'écharpe

Le tour de hanches

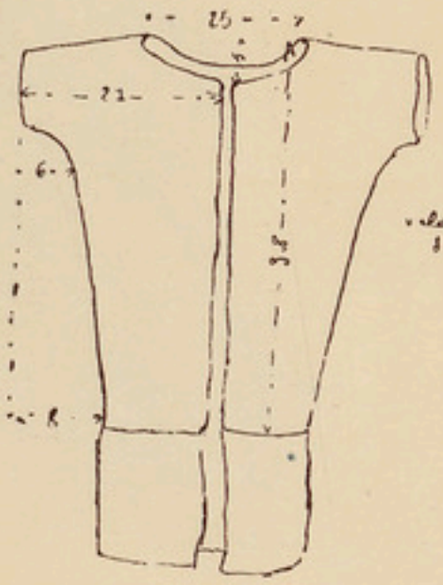




Le tablier

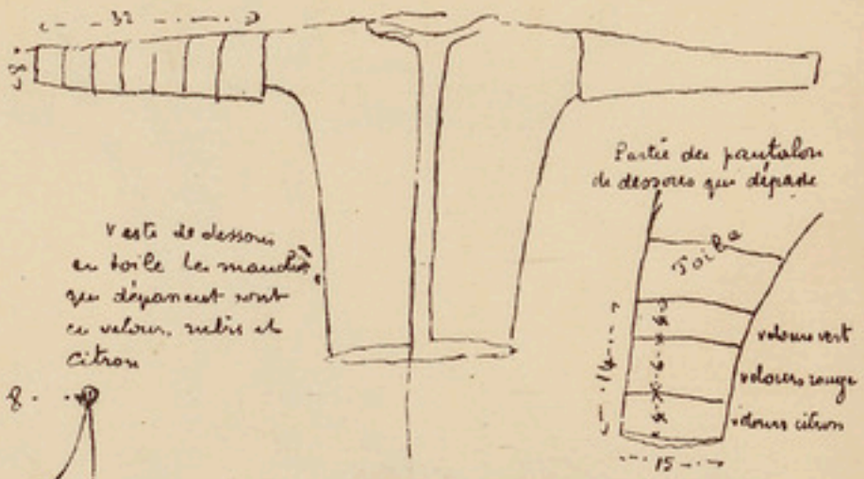
=

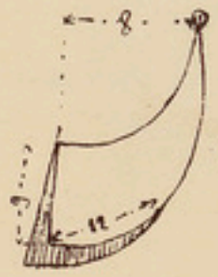
même couleur et même broderies que le tour de hanches.



La veste

velours rubis brodé d'or et très chargé

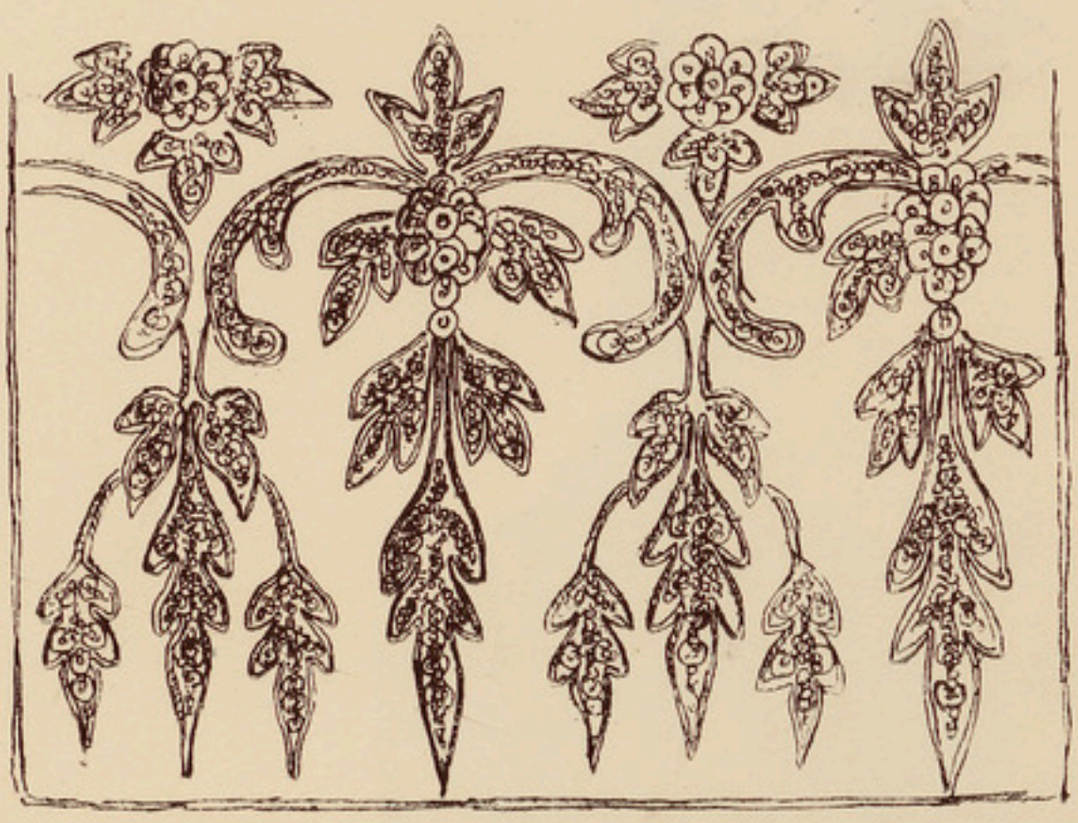


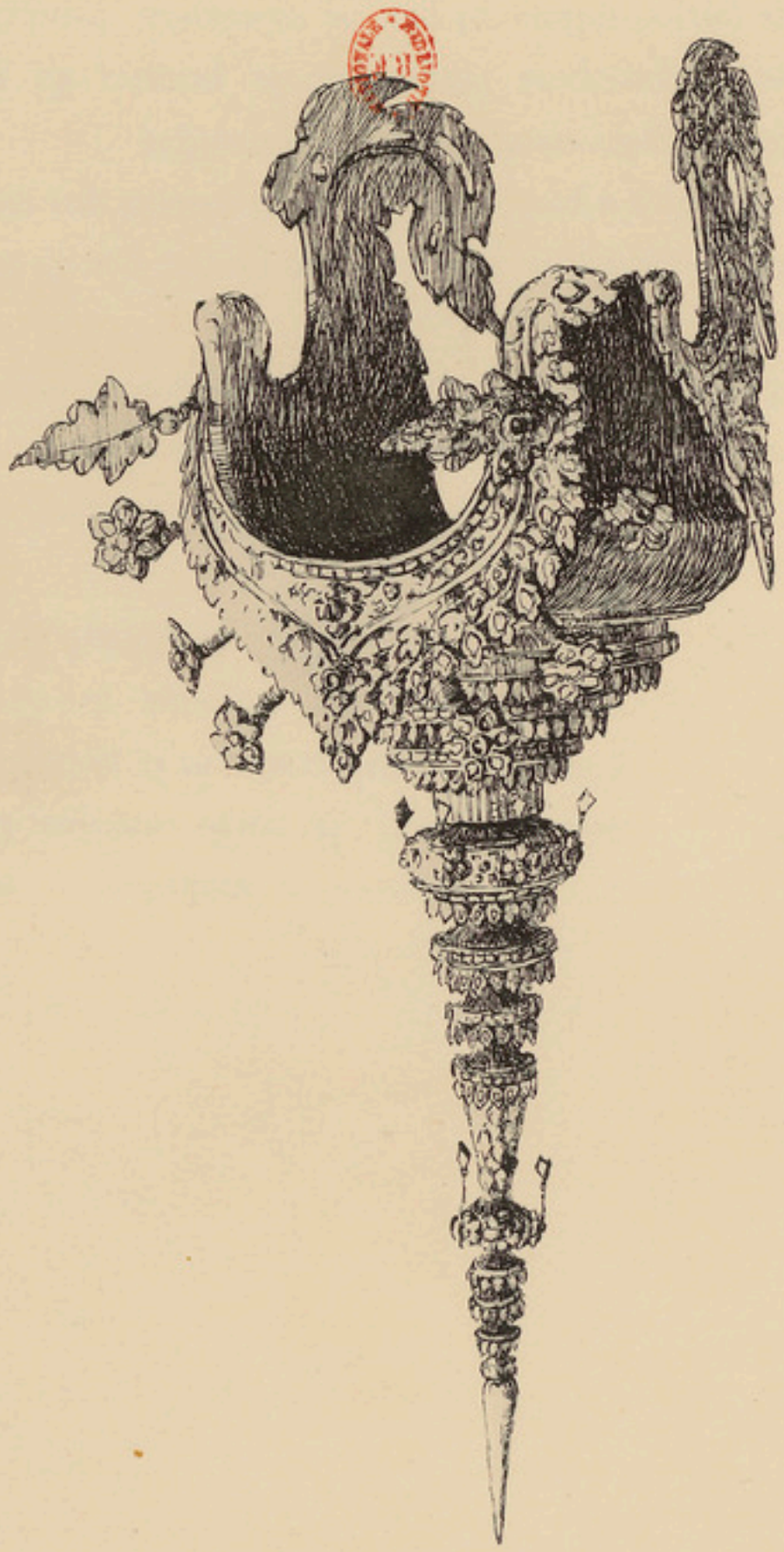


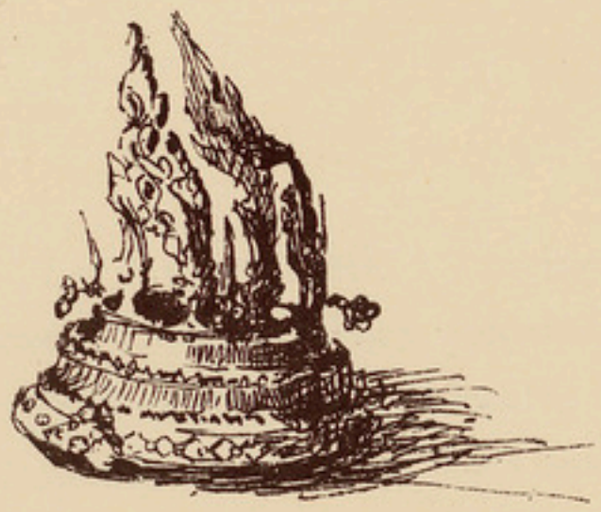
l'épaulette.

Costume de prince

pot » de princesse, elle met un caleçon de coton très court, afin de ne pas être entièrement nue. Enfin je dois dire que la très jeune ballerine dont les seins ne soulèvent pas assez — à son gré — l'écharpe lourde ou le pourpoint, capitonne ses douces insuffisances de petits mouchoirs trompeurs pliés très convenablement.







La tiare — « mokot » — est en deux parties : la coiffe conique formée d'étages décroissants, et la pointe. Deux petites ailes se relèvent derrière les oreilles dont elles dessinent les pavillons.

Le « mokot » est la coiffure royale. Celui de la danseuse qui joue le rôle de roi, de prince ou de divinité, en est la reproduction exacte. Il est en feuilles d'or serties de gemmes et monté sur une carcasse de cuir ou de carton-pâte.

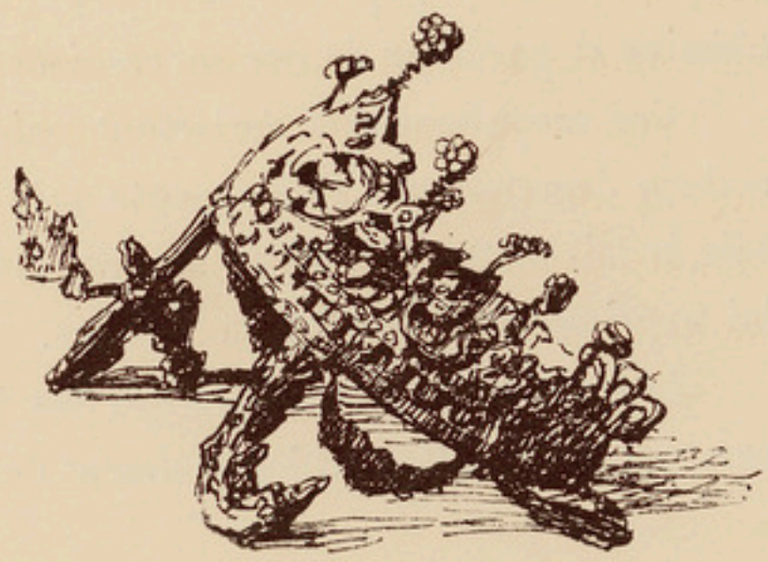
La tiare portée par l'homme diffère un peu de celle portée par la femme. Elle est généralement plus haute et n'a pas le frontal en croissant qui encercle le haut du visage et se relève légèrement devant les oreilles.

Disposées en couronnes à quelques étages de la pointe, de petites rosaces de diamant tremblent perpétuellement sur un minuscule ressort. Aux autres étages, de légers triangles de glace sont suspendus et se balancent au moindre mouvement.

Telle est cette coiffure étrange, légère et gracile, ouvragée comme un bijou et d'un très beau style. On ne peut imaginer un ornement de tête unissant plus d'élégance à plus de majesté.

La danseuse la rajuste souvent sur son front d'un geste familier. Le mouvement le plus léger fait frémir les diamants et balancer les étincelles triangulaires; et la gemme terminale jette parfois des rayons dans tous les sens comme un petit astre ou la flamme d'un phare lointain.

Enfin, c'est pour maintenir l'équilibre difficile du « mokot » que le front soucieux de l'actrice garde cette quasi-immobilité, cette non-participation aux autres mouvements de son corps, et ne penche jamais vers la terre cet insigne et orgueilleux ornement.



Le « panntiéreth », moins imposant, n'est pas moins une gracieuse parure. C'est la légère couronne des officiers. Un nœud rigide semble la fermer derrière. Des guirlandes délicates pendent tout autour ; et la danseuse y suspend, en forme de léger couvre-nuque, un filet de perles.

Il faut encore citer la coiffure des servantes préférées : un tronc de cône surmonté d'un cercle d'ailes minuscules pointant vers le ciel ; le léger diadème en croissant des fillettes ; leur cache-mèche où le petit chignon qu'elles font sur le sommet de leur tête est emprisonné, et la liste des coiffures des actrices khmères sera close.

Le « mokot » en or vaut de 500 à 600 piastres, et en carton doré, 25 piastres. Ce dernier, bien plus léger, est porté par les danseuses ordinaires. Le « panntiéreth » d'or se paye 200 piastres, et celui de carton, 10. Lorsque celui-là ceint la tête aimée d'une favorite, il est orné, devant, d'un oiseau de diamants...

Si la moindre gemme se détache des coiffures sacrées ou des masques, durant la danse, c'est un signe certain de malheur. La « lokhon » est envahie par la crainte et ne retrouve la paix qu'après avoir fait au Bouddha les sacrifices liturgiques.

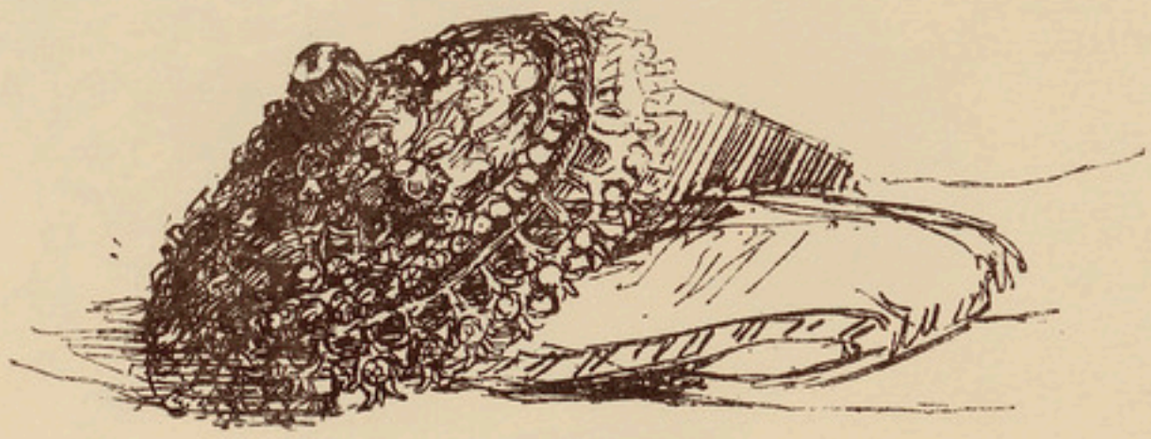
Les têtes fantastiques des Géants et des Dieux, tout ce qui a été pris et matérialisé de l'épopée mythologique est l'objet du même culte. Les génies témoins et gardiens de ces accessoires sacrés ne les hantent-ils pas ?

Ces croyances sont tellement puissantes et profondes, que la danseuse malade demande que l'on apporte près d'elle son « mokot » ou son masque. Elle le fait mettre à côté de son lit, brûle devant de minces bougies de cire, lui exprime son mal et sa ferveur.

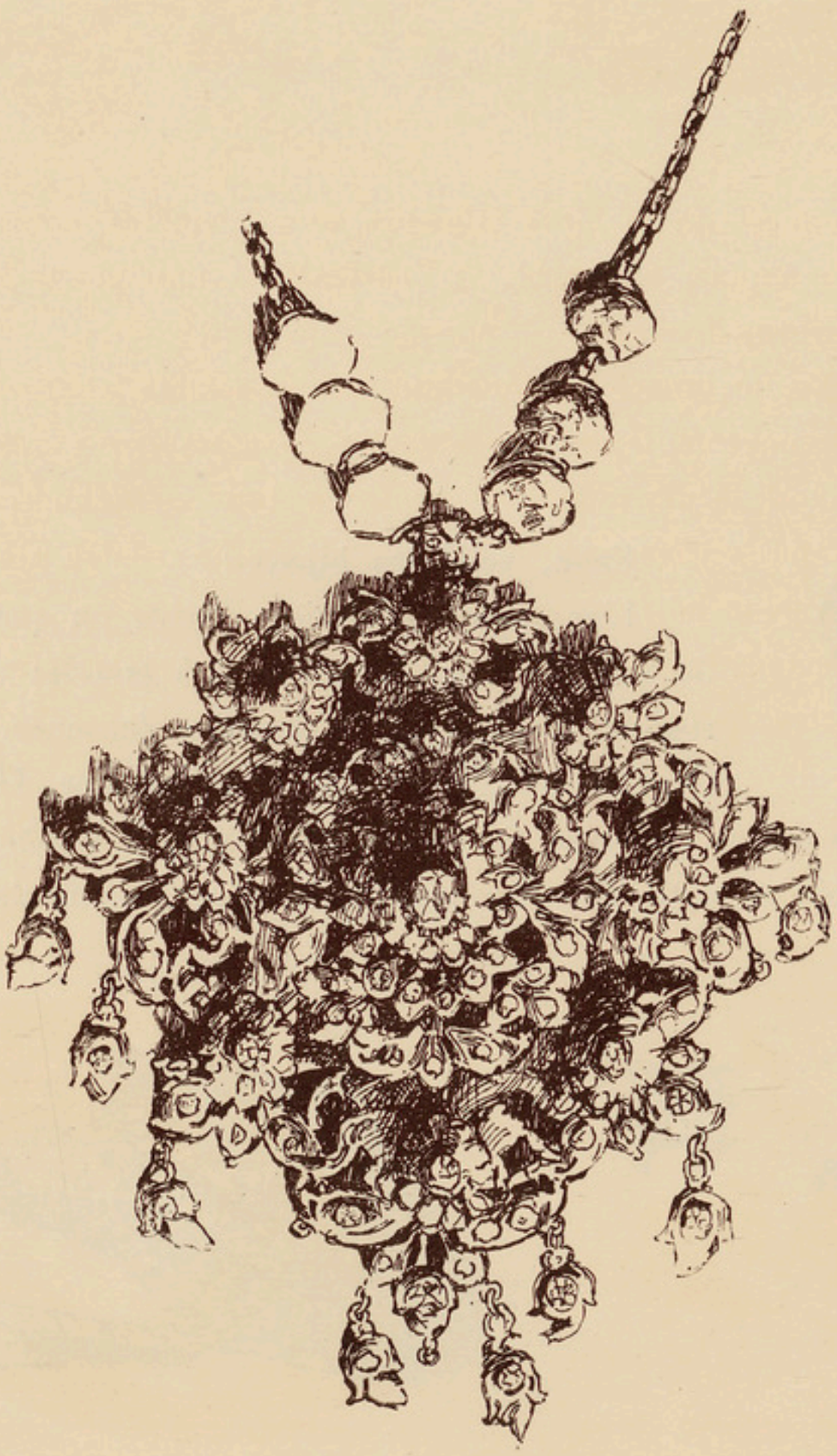
Les puissances occultes qui les hantent, touchées de ces confiances naïves, peuvent-elles tarder vraiment de ramener à la santé la fidèle officiante ?

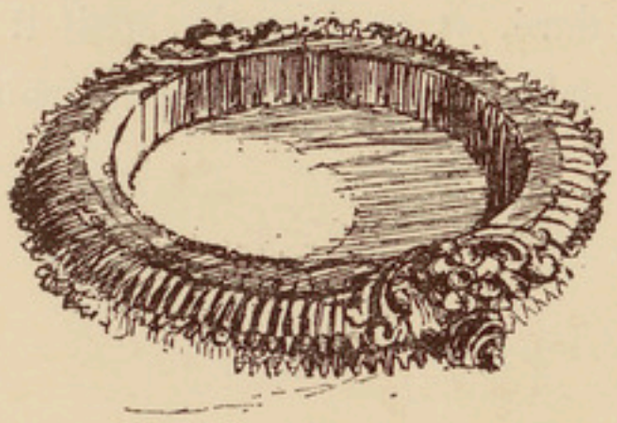
Enfin, voici les bijoux :

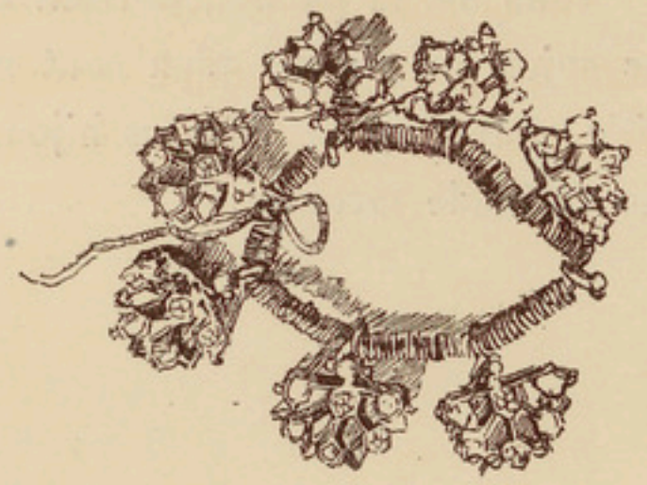
L'or coule à profusion. Trente ou quarante rangs de sautoirs d'or, différents et à boucles ciselées, enroulent le buste de la première danseuse, du côté à l'épaule. La ceinture est en mailles d'or. Elle forme un ruban de trois doigts de large. Sa boucle est elliptique, bombée comme un bouclier, ciselée et sertie d'environ cent quatre-vingts diamants et roses...



Sur la poitrine de la « lokhon », entre ses seins, est soutenu par une chaîne un pendentif grand comme la main, semblable à la boucle de ceinture, mais orné de plus de diamants encore...



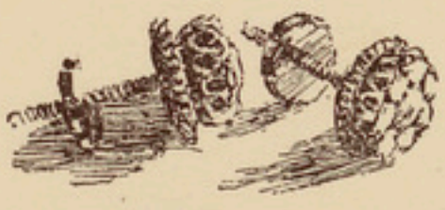


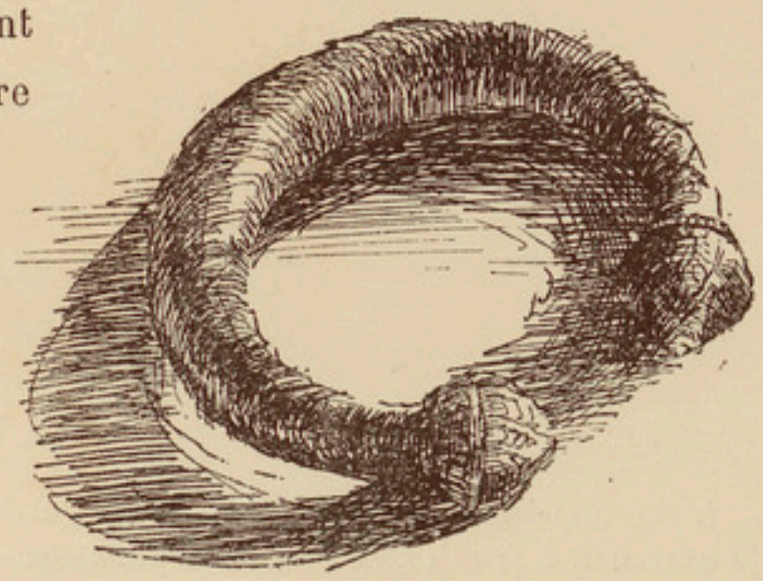


La main n'est qu'un bijou. Chaque doigt, sauf le pouce, porte une émeraude, un saphir, un rubis. A l'auriculaire, une petite bague ciselée brille de trois gros diamants.

Cinq sortes de bracelets, dans un ordre immuable, chargent le poignet flexible : le premier est formé d'ornements gemmés séparés entre eux par un enroulement d'or ; le deuxième, de petites bagues assemblées par une cordelette de coton ; le troisième est un gros et souple ressort à boudin en or ; le quatrième égrène huit ou dix grosses perles filigranées ; et le cinquième est la reproduction exacte ciselée dans l'or, d'un bracelet que les Cambodgiennes expertes font avec des fleurs bizarres, pressées les unes contre les autres.

Il y a deux chevillets à boules pour les pieds. J'allais oublier les boucles d'oreilles à longue vis, faites à l'image d'une fleurette dont chaque pétale serait un diamant ; et les étuis d'or recourbés en forme de demi-croissant dont les danseuses allongeaient leurs doigts ce qui en exagérait encore le retournement[1].

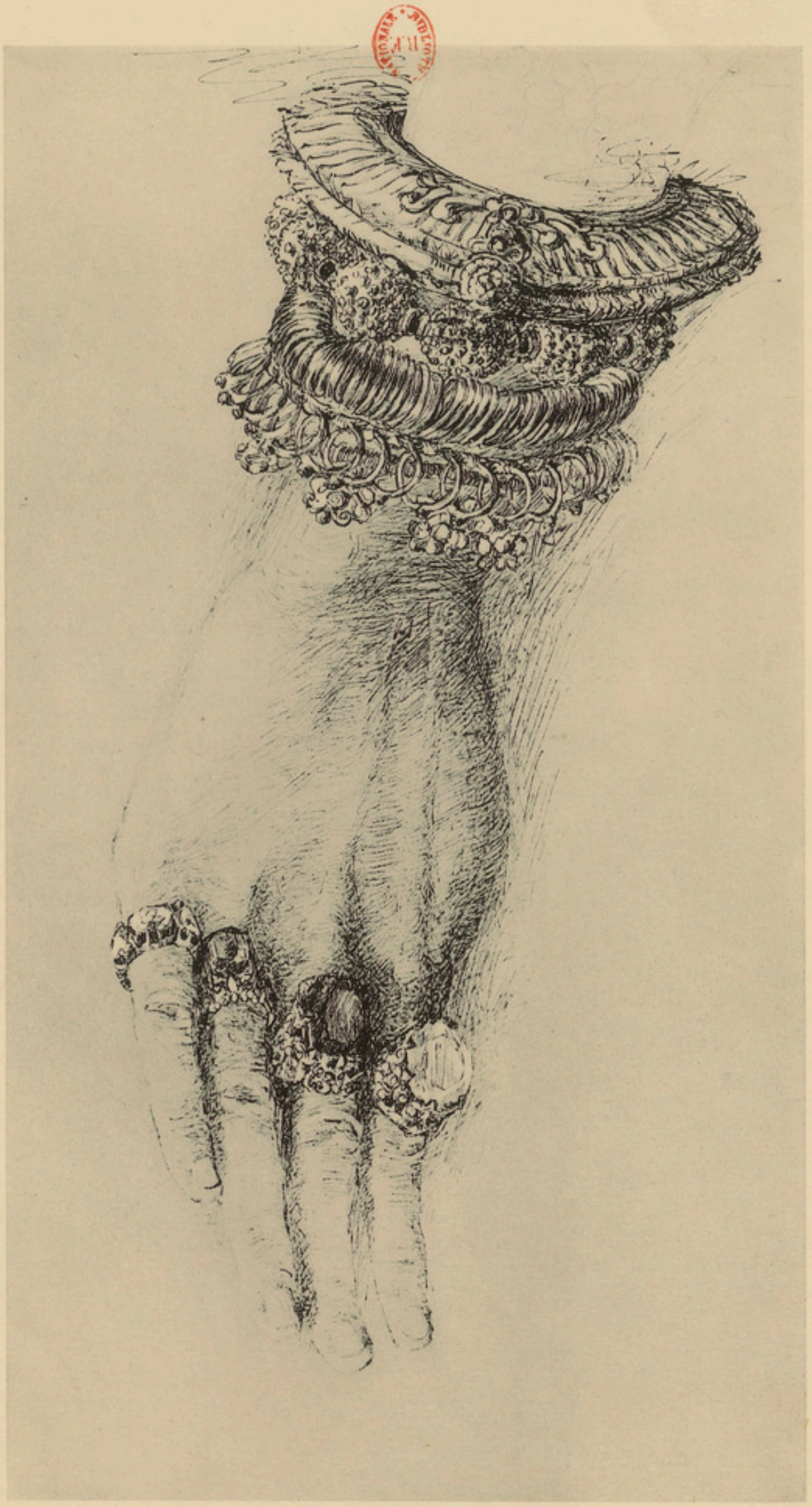




1. Ces étuis ne sont plus employés.

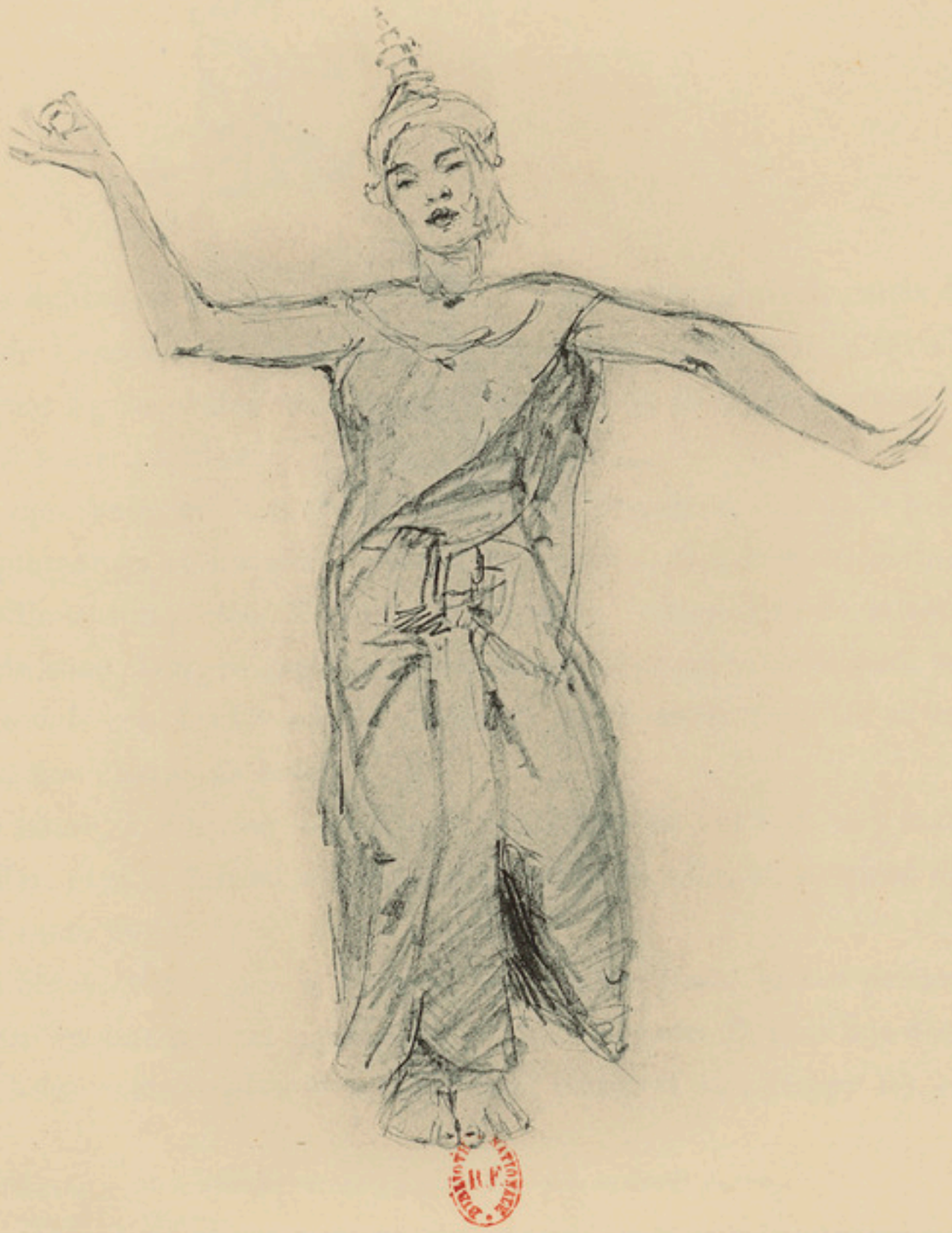
Telle est la parure, souvent inestimable, d'une première actrice. Celles des sujets de second plan sont en argent doré, et en verrerie, mais il y brille quand même de purs bijoux et l'ensemble n'en constitue pas moins une véritable fortune[1].

1. J'ai pesé tous les bijoux d'une première danseuse, sans le « mokot » qui à lui seul pèse 870 grammes, et je suis arrivé au poids fantastique de 2 kilos 770 d'or, de diamants et de gemmes...



HABILLAGE ET MAQUILLAGE

DES DANSEUSES



Les danses ne doivent avoir lieu qu'à neuf heures du soir, mais dès deux heures de l'après-midi, la toilette des danseuses commence. Elles s'assoient en longues lignes. Elles sont en « sarong[1] », et de légers « commin[2] » dissimulent leurs poitrines.

Chaque sujet est entouré d'aides de toutes sortes, depuis le petit enfant contemplateur qu'on bouscule, jusqu'à la « baya » affairée et méticuleuse. Une des habilleuses expertes délaye dans ses mains une pincée de safran avec de l'huile de coco. Longuement, soigneusement, elle passe cette pâte onctueuse sur la face, le cou, les bras de la danseuse qui devient d'or. On se repose en mâchant une chique de bétel.

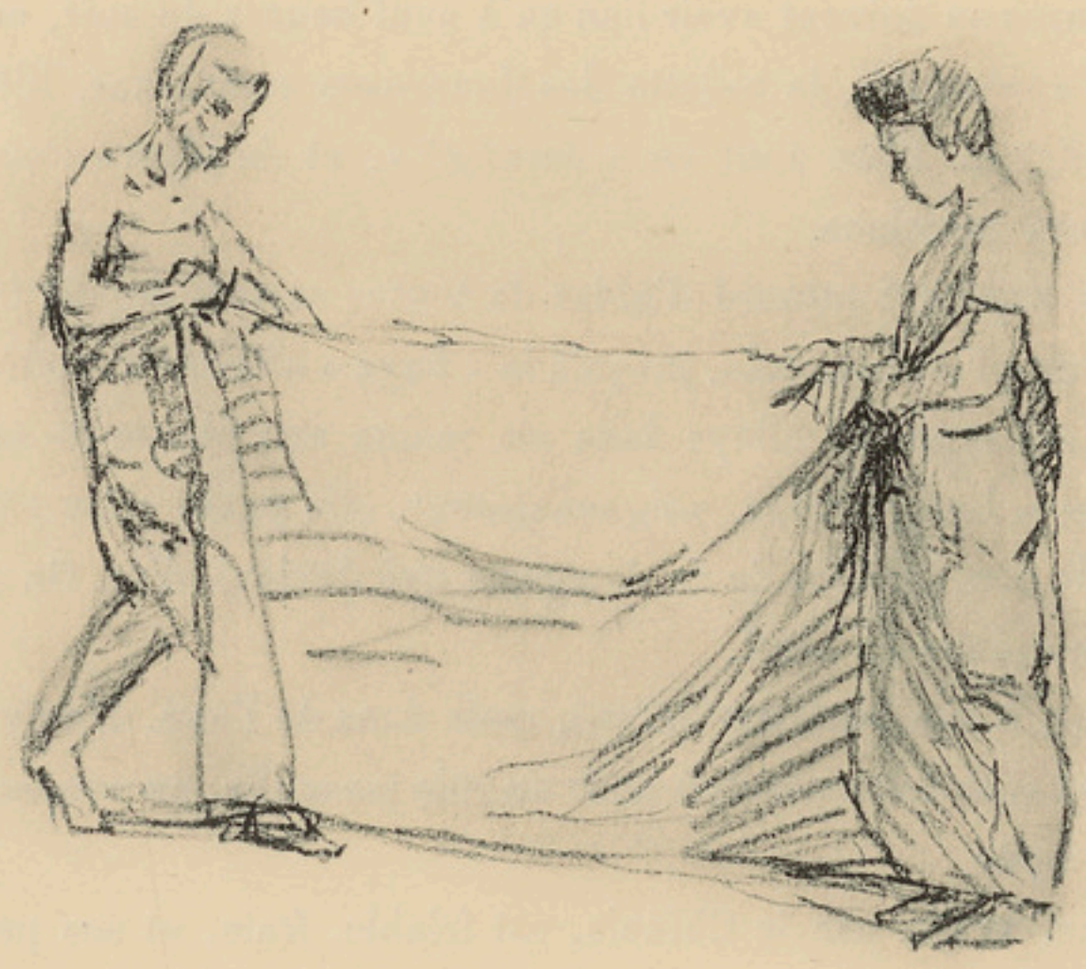
Le blanc, à son tour, est délayé, mais dans de l'eau. L'on y met, pour le réchauffer, et si la danseuse doit tenir un rôle masculin, un soupçon de safran, sinon il reste pur.

Ce blanc, vendu par le Chinois, est friable, frais, et ses petites mottes s'écrasent en une poudre impalpable et douce comme la plus fine des poudres de riz. Nous verrons plus tard, qu'il était employé aux temps les plus loin-

1. « *Sarrong* », *pièce d'étoffe enroulée autour des reins et nouée devant.*
2. « *Commin* », *écharpe.*

tains. Il est étendu de la même façon que le safran. L'opération est délicate et longue. Mais enfin, voilà la « lokhon » blanche comme un pierrot. Ce fard change complètement sa physionomie, immobilise ses traits, les grossit un peu, et l'on dirait que cette neige qui respecte le bord des paupières, y a fondu à l'éclat du regard devenu plus noir encore et plus étincelant[1].

Sur une soucoupe, avec une bougie allumée, la « baya » fixe de la fumée, en prend un peu au bout d'un bambou huilé et dessine avec soin l'arc effilé des sourcils de l'actrice. Un peu de papier chinois rouge donne un sang artificiel et fragile aux lèvres. Ainsi se termine ce rituel et subtil maquillage, qui est encore celui des fillettes, le jour de la célébration de leur puberté, et celui de la fiancée à son mariage.



1. Ce fard, est du carbonate de plomb pur, c'est dire combien il est préjudiciable à la peau. Il sera enlevé après la danse, par un grand lavage à l'eau savonneuse et du jus de citron.

Puis on coud l'écharpe ou le pourpoint; on fixe les gracieuses épaulettes, et l'on enroule ou plisse le « sampot ». Il n'est que six heures du soir, et l'on est prêt. Au dernier moment on passera encore un peu de blanc, mais cette fois pulvérisé et appliqué au moyen d'un petit sachet.

Il n'est que six heures!... La danseuse doit à peine bouger pour conserver la savante ordonnance de son costume. Les bracelets pèsent à ses bras. Il reste encore trois heures d'attente... mais elle est si belle!

La Toilette de Femme
8 janvier 1912

Après la répétition, dans la matinée, les danseuses avaient confectionné leurs pendentifs et leurs bracelets de fleurs.

Elles avaient enfilé avec patience de fraîches fleurs de jasmin dépouillées de leurs pédoncules; puis fixé de longs pétales de champa, pour faire des franges à ces pompons.

Elles accrochèrent chaque pendeloque d'un côté de leurs coiffures d'or. De l'autre, elles mirent un petit bouquet serré dans un cornet fait d'un morceau de feuille de bananier.

Et la confection de ces gros rouleaux de fleurs pressées — des jasmins encore — qui encercleront leurs poignets au-dessus des bracelets rituels et qui baignent dans l'eau fraîche, a pris le reste du temps, jusqu'au moment où l'habillage commença.

L'instant solennel approche. Le Roi, le ministre, le peuple attendent. L'orchestre prélude. A travers la tenture, on perçoit les chocs réguliers des cliquettes de bois.

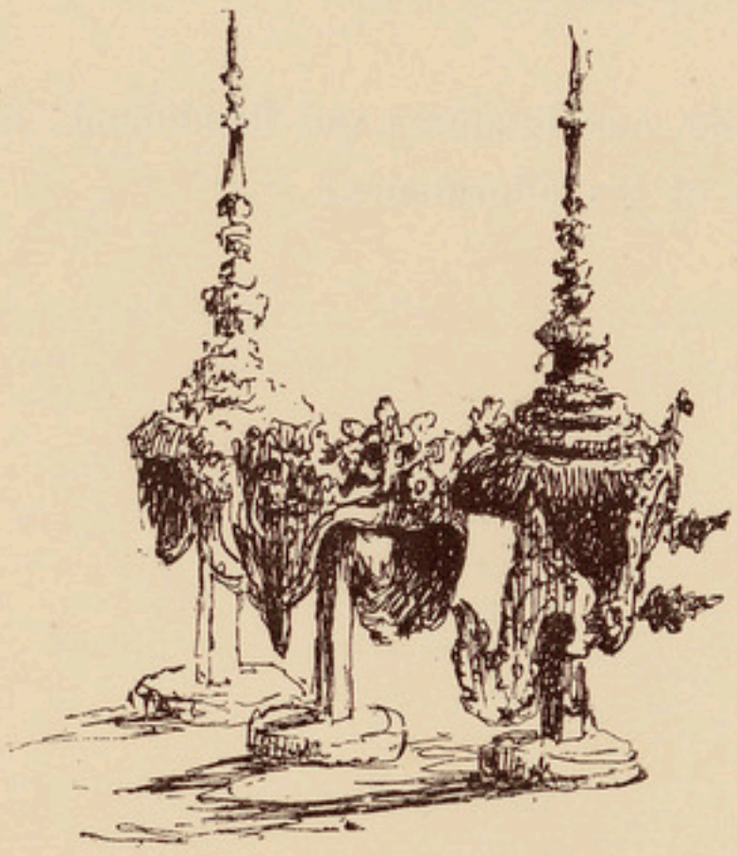
Avec respect, une aide apporte la tiare étincelante. C'est la coiffure royale, l'insigne de la puissance, la pointe sacrée du mont Méru support des mondes.

Avant de recevoir la légère parure qui va la rendre plus belle et la diviniser, la « lokhon », subitement grave, la salue de ses mains jointes.

Après, elle la capitonne d'un mouchoir parfumé ; la reçoit avec précautions et en cherche bien la place stable sur son front de neige. On lui fixe, derrière les oreilles, les deux petites ailes latérales. On noue sous son menton, la jugulaire de ruban.

Vite on lui met encore un peu de blanc. Elle prend une dernière gorgée de thé. Tout à coup, une vieille, avec précipitation et de grands cris, vient la chercher. La voilà : elle est prête !

Va ! ô princesse charmante, te mêler aux lumières qui flamboient, et charmer les Dieux, ton Roi, le Peuple et tes adorateurs !



LEUR ORGANISATION

Le corps de ballet est placé sous la direction de la princesse, première femme du Roi. Elle en est la maîtresse absolue, ordonne les punitions, règle la discipline, surveille les répétitions, paye les soldes et assure la régularité du service de Sa Majesté.

Sous Norodom, ses cinq cents « lokhon » étaient divisées en trois troupes. La plus belle, la plus stylée, la plus richement parée, était sous les ordres de la femme première : la princesse Khoun Tanh. Puis venait la deuxième troupe, de valeur moindre, dirigée par la femme deuxième, Khoun Préa Nieth. Enfin, la dernière, celle des élèves, avait à sa tête la princesse Man Soun.

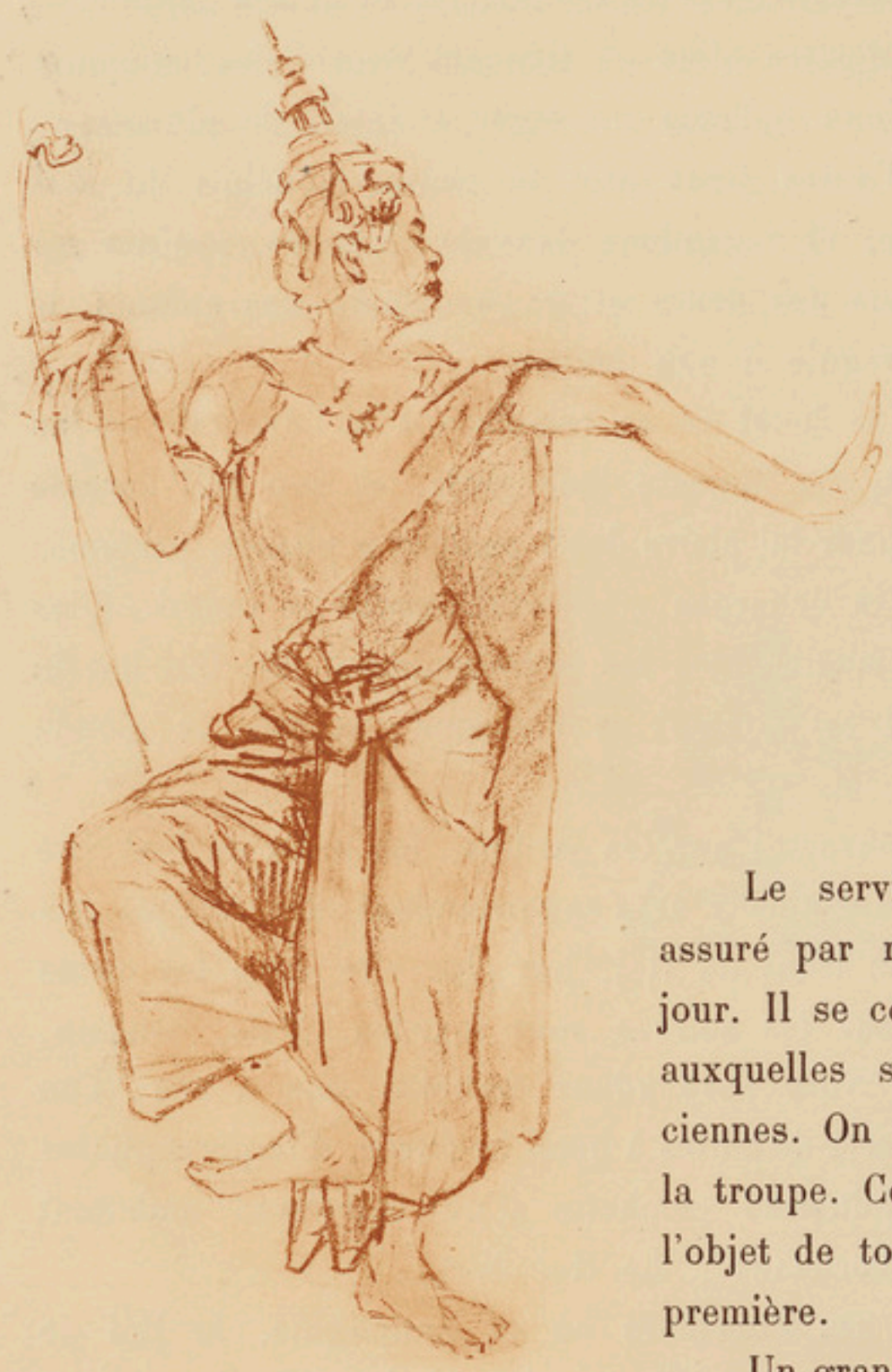
Sous un chef tel que la princesse Khoun Tanh, une discipline de fer régnait. Le quartier des femmes que Sa Majesté visitait chaque jour, était tenu d'une propreté rigoureuse. Il y avait, dans les jardins, de grandes piscines parementées.

Le corps de ballet actuel de S. M. Sisowath se compose de huit premières danseuses ; de soixante-six à soixante-dix sujets et d'une quarantaine de fillettes élèves.

Une première danseuse touche trente-cinq piastres par mois ; la danseuse ordinaire, de dix à quinze piastres selon son rôle. Quant aux fillettes, leurs soldes varient de trois à six piastres.

Sur ses appointements, chaque actrice prélève quatre piastres pour sa nourriture. Lorsqu'il y a séance de danse, elle touche un supplément. Il est d'une piastre pour la première danseuse ; pour les rôles pénibles, les porteuses de masques, de cinquante à quatre-vingt-dix cents ; pour les sujets ordinaires, vingt-cinq cents et pour chaque fillette, vingt cents.

Que de chiffres et de chiffres modestes !... Mais, à la fin de l'année, tout ce petit monde, musiciens, femmes des chœurs, habilleuses, coûte, avec les costumes, au budget royal, trente à trente-cinq mille piastres.



Le service journalier du Roi est assuré par roulement et par quart de jour. Il se compose de vingt danseuses auxquelles se joignent quelques musiciennes. On choisit les plus belles de la troupe. Ce service et ce choix sont l'objet de tous les soins de la femme première.

Un grand rideau vert à fleurs sépare le lit royal du reste de la chambre. Il est monté sur une estrade, en bois précieux, et l'étoffe brodée d'or qui recouvre le matelas, est à la couleur du jour[1].

1. A la cour, les « sampot », les costumes, sont soumis à une couleur qui change chaque jour : dimanche, rouge; lundi, jaune clair; mardi, vert; mercredi, violet; jeudi, bleu foncé; vendredi, bleu clair; samedi, noir. Selon qu'un ballet a lieu l'un de ces jours, les « sampot » des actrices, ont la couleur correspondante.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS R F

Le Roi vit entouré perpétuellement de ses femmes et de ses danseuses. Au pied de son lit, deux d'entre elles se tiennent accroupies, toujours présentes, jour et nuit. L'une balance un léger éventail de plumes au bout d'un long manche; l'autre tient prêt le chasse-mouches de soie effilochée. Hors de l'estrade, et répandues dans la chambre, assises sur des nattes, éclatantes comme des fleurs et gaies comme des enfants, le reste du service tient compagnie à son maître.

Elles fument, mâchent le bétel et se remplacent à l'éventail ou au chasse-mouches. De son lit, Sa Majesté leur parle, et son œil caresse leurs visages. Elles ont mis pour lui plaire des « sampot » plissés, parfumés aux fleurs de champa. Leurs écharpes vives embaument le santal. Elles chantent en chœur, et les musiciennes les accompagnent. Le Roi bat la mesure avec ses mains, s'il est content et inoccupé ; et tout le monde est très heureux.

Par les grandes baies ouvertes sur les jardins, les nuits se font vite envahissantes. Les lampes s'allument et s'enguirlandent des fumées des cigarettes. L'éventail, sur le front du Roi, bat plus vite dans les mains attentives de la danseuse, car les soirées sont lourdes. Puis, soudain, l'orchestre s'interrompt; les voix suspendues meurent une à une; l'on n'entend plus qu'un bruit discret de boîtes à bétel heurtées, d'imperceptibles chuchotements, parfois la lointaine clochette d'un marchand ambulant chinois, un croassement de corbeaux... Le Roi dort...

Bien qu'il ait toujours ses danseuses en sa compagnie, le Roi ne les fait jamais danser pour lui seul. S'il est triste, il les fait chanter, ou jouer les musiciennes. Au temps de Norodom il en était de même, et il y avait musique tous les soirs. Mais il était nécessaire d'esquisser ce tableau, chaque jour semblable, dont nos danseuses occupent tous les plans.

D'ailleurs le Roi a préféré l'une d'elles. Avec sa grâce particulière, elle l'a séduit. Et lui, oubliant qu'il est Roi et Dieu, pour être tendre, la fait asseoir à son côté, et lui parle doucement.

Alors toutes les autres femmes se lèvent et s'en vont, la porteuse d'éventail cesse son battement d'aile, tire la grande tenture, isole la couche royale dans une nuit parfumée et se retire, ses sandales à la main.

Et c'est là seulement, moi aussi, que respectueux de toutes les convenances et de tous les prestiges, je vais, de compagnie avec la petite danseuse de service, tirer le rideau et m'en aller...

Voilà donc la danseuse devenue effectivement femme du Roi.

Elle vient d'avoir quinze ans. C'est tout à fait une femme. Elle a les grands yeux doux et mélancoliques de sa race, le nez bien ouvert, la dépression naso-frontale très prononcée, sous le front bombé, les lèvres rieuses et un peu fortes. Ses cheveux coupés qu'elle relève sur le front, ondulent très souvent. Et sa nuque dégagée est celle d'un garçon.

Elle a reçu de son royal époux une émeraude, un sautoir, ou des boucles d'oreilles en forme de fleurs. Cela lui vaut beaucoup de déférence et beaucoup de jalousie, car l'humanité est partout la même.

Désormais, lorsqu'elle dansera, les regards du Roi s'attarderont sur ses gestes hiératiques. Elle pourra prétendre à de nouvelles faveurs, ne plus porter de bijoux faux dans les ballets, et solliciter une légère augmentation de solde.

Mais un jour, cousant son écharpe de princesse, la baya habilleuse s'aperçoit qu'elle ne peut plus en joindre les bouts et le secret se répand comme une traînée de poudre.

La jeune mère quittera alors la danse. Le Roi ému la couvrira de bijoux, lui donnera, dans l'enceinte du palais, une maisonnette pour elle toute seule. Là, servie avec respect, dans l'ombre et la paix des grands arbres, elle attendra la venue du royal enfant. Puis elle l'élèvera, le verra grandir. Et lorsque ses mains maternelles ne seront plus indispensables à l'enfant devenu grand, elle ne sera pas sans songer aux splendeurs passées, aux admirations qui ne caressent plus sa vanité de femme. La nostalgie l'envahira, peut-être, et lui fera désirer de reprendre sa place dans l'Olympe khmer. Mais sa main ne pourrait plus s'épanouir comme une fleur, et toutes ses articulations n'auraient plus de souplesse...

Je ne puis dire si ce n'est pas avec mélancolie et regret qu'elle restera dans sa maison, à attendre le triste moment de ceindre l'écharpe blanche des vieilles femmes qui remplacera l'écharpe triomphante qui allait si bien à sa beauté.

LEUR VIE

Chaque danseuse possède son logement particulier. Ce compartiment d'une longue maison jaune et enfumée est divisé en deux pièces. Dans l'une, l'actrice mange et fait sa toilette. L'autre pièce est la chambre à coucher.

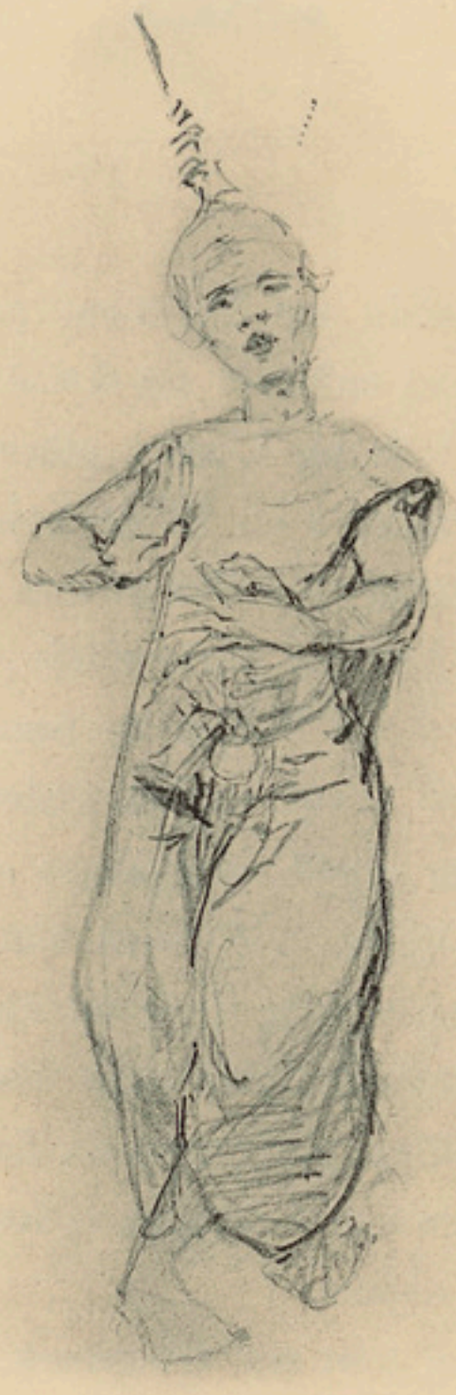
Le mobilier est sommaire : un lit de bois recouvert d'un matelas et d'une natte, quelques chaises, un coffre et une toute petite armoire divisée par des rayons et fermée par une porte vitrée.

Dans cette armoire qui est l'objet de tous ses soins, et qu'elle place près de son lit, la danseuse range en bon ordre sur le premier rayon, ses flacons d'huile de coco, de santal, son blanc et son safran contenus dans des boîtes en verre. A l'étage au-dessous sont ses vestes de toile ou de soie, « aou » cambodgiens coupés droit ou chemisettes siamoises à taille et ornées de berthes de dentelle ; puis enfin ses écharpes de toutes les couleurs, plissées menu, roulées, parfumées de fleurs prisonnières et séchées. Et dans le coffre, elle place ses « sampot », ses petites sandales de velours brodées d'or et de menus objets.

Voilà toute sa fortune, tout son trousseau. Elle a encore des éventails de papier, une glace carrée, des nattes sur le sol, une théière et des tasses annamites. Si elle est économe, elle met un jour des rideaux de toile à sa fenêtre ou sur les planches mauvaises de son logis, ou elle se confectionne un matelas en soie. — Ce sera son plus grand luxe.

On voit encore quelquefois, aux cloisons, une vague photographie du Roi ou d'une princesse qui jaunit, et, sur l'armoire basse, devant la glace, quelques jasmins embaumés, achevant de fleurir.

Tout le long des compartiments, un appentis commun formant vérandah, court, et c'est là que l'on se tient de préférence, pour causer et prendre ses repas, lorsque le temps le permet.



C'est là que vivent les danseuses. Elles ne peuvent recevoir que des femmes. Aucun homme, en dehors du ministre du palais, n'est admis dans ce quartier clos de grands murs et où l'on accède par des portes flanquées de corps de garde.

Les favorites et les premières danseuses ont des maisons isolées, soit en planches, soit en maçonnerie. Elles y vivent entourées de servantes que leurs soldes leur permettent d'entretenir.

S. M. Sisowath ne se rend jamais dans ce gynécée, mais son prédécesseur y faisait des promenades journalières. Il exigeait une propreté minutieuse. Maintenant, les baraquements vieillissent et sont souillés par les fumées des foyers et les pluies. L'ensemble est plutôt morose. Mais il y règne beaucoup d'animation.

A dix heures du matin et à six heures du soir, arrivent des matrones

ou des gamins, portant du dehors les repas des danseuses. La « lokhon » qui ne fait pas de cuisine est ainsi nourrie pour quatre piastres par mois, par des femmes étrangères au palais, ou par ses parents.

Ces repas qui arrivent froids, disposés sur des plateaux de cuivre, sont peu variés : riz gonflé, poissons grillés, cuits à la sauce chinoise, légumes au nuocmam, carry, porc, grosses sauterelles frites, crevettes, tel est le menu de tous les jours.

Du matin au soir, circulent dans le quartier des danseuses criant ou agitant des sonnettes des marchandes de toutes sortes de choses. Dès sept heures du matin, elles vendent des portions de riz cuit dans le lait des cocos, ou des gâteaux d'œufs de canard. Les éventaires sont chargés de mangues, de bananes séchées au soleil et parfumées de vanille, de graines de pastèques et de nénuphars grillées, de confitures de goyave présentées en fleurs de sucre, tout cela, bien proprement disposé sur des feuilles de bananier.

Et c'est si appétissant, si bon marché, que la danseuse gourmande et inactive, grignote toute la journée et n'a plus faim, lorsqu'arrive l'heure du repas.

Dans les grands jardins, les manguiers au lourd feuillage répandent une ombre douce. Les frondaisons lourdes de fleurs cachent les murs. Les allées de terre brune sont bien tenues. Les sapotilles rouges et grises, à la chair fondante, les mandarines et les longanis ne mûrissent pas seulement pour les oiseaux ni pour le Roi...

Sous le règne précédent, il y avait, ai-je dit, de grandes piscines parementées fleuries de lotus. Une machine élévatoire y déversait de l'eau fraîche et claire chaque matin. Aux heures chaudes, les danseuses, demi-nues dans un léger « sarong » noué au-dessus des seins, venaient s'y ébattre en sécurité. Elles jouaient entre elles dans l'eau limpide et se poursuivaient en riant aux éclats.

Les jaillissements de perles que leurs jeunes corps faisaient naître décomposaient la lumière ardente du jour, qui luisait sur leurs épaules brunes. Les étoffes collaient aux formes rondes, et le ciel se reflétait sur les poitrines...

Le bain fini, les danseuses rentraient chez elles des fleurs de lotus à la main, laissant sur la terre rouge l'empreinte humide de leurs pas que le soleil dérobait aussitôt.

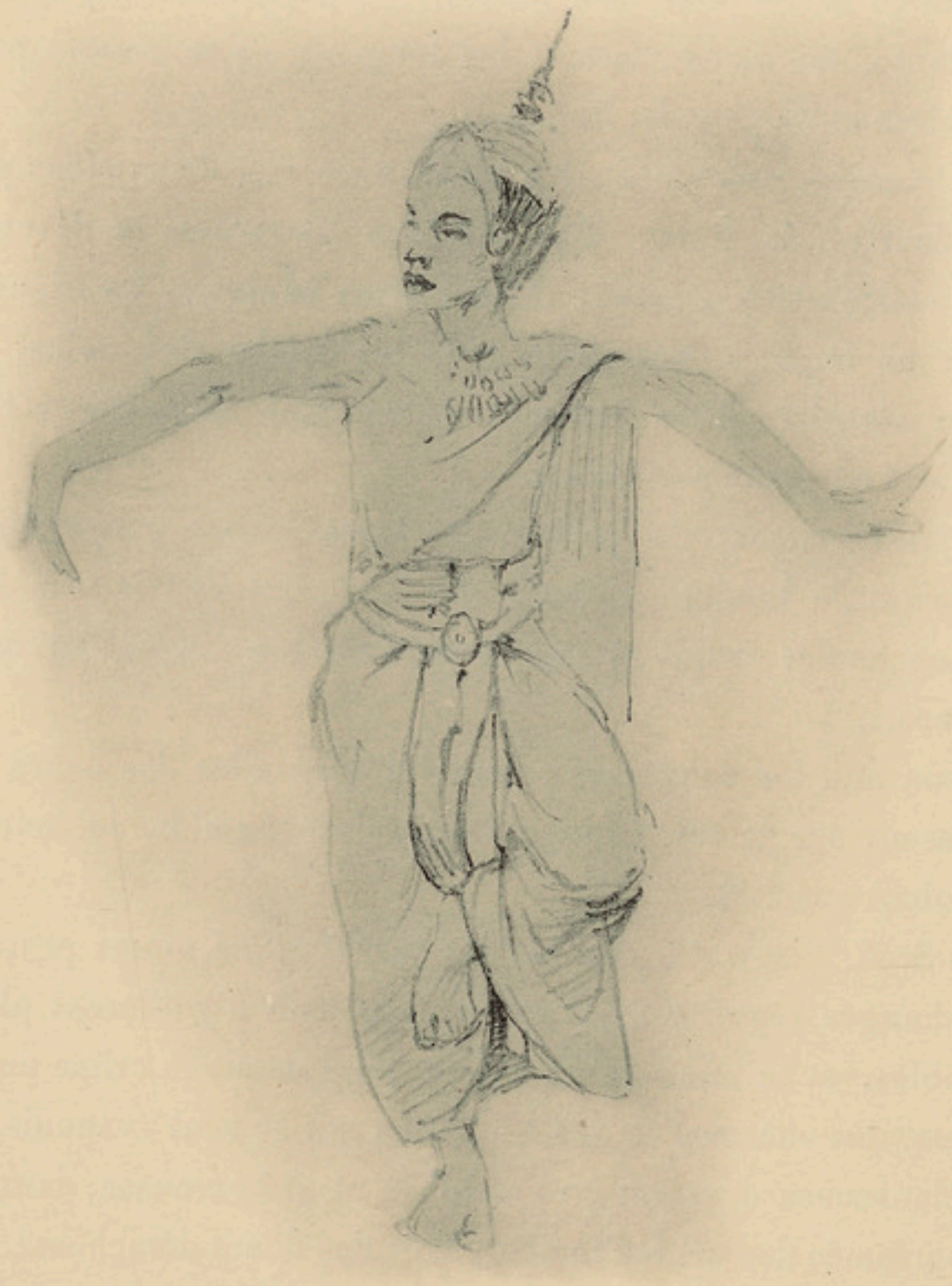
Sous S. M. Sisowath, ces bassins furent tenus moins propres, l'eau n'y fut plus changée régulièrement et les danseuses n'y allèrent plus. Ils furent enfin comblés, et le ministre du palais qui commit ce crime ne se doute pas des poésies, des charmes et des traditions qui se sont évanouis.

Les danseuses devaient être si jolies et si heureuses, dans cette eau où l'ombre parfumée des arbres tombait avec des fleurs détachées!.. Elles accomplissaient un acte tellement antique et formaient un tableau tellement rare,

que l'artiste et le poète, bien que ne pouvant approcher, en percevaient certainement les échos et les reflets.

Les vents et les parfums, les ailes mystérieuses de l'imagination, les perspicacités subtiles auxquelles un mot suffit, ne servent plus à rien. La dernière coutume des anciennes « devadasi » est morte à son tour.

Elles se sont évaporées, les ondes claires, et leurs ondines heureuses n'en foulent plus le lit de petits cailloux, de leurs pieds nus et légers...



En dehors du service royal et des répétitions, l'actrice cambodgienne est entièrement libre.

Dès son réveil, elle prend sa douche, puisqu'elle n'a plus ses bassins, et fait sa toilette de femme simple. Lorsque sa solde le lui permet, ou ses économies, elle achète des étoffes et coud. Elle ourle ses écharpes, ses « sampot » et confectionne ses vestes de toile.

Elle reçoit dans son compartiment, sa voisine, ses voisines. On cause, cela va sans dire. On cause beaucoup du prochain, on médit, on critique, on raconte des histoires merveilleuses, on discute les potins apportés de la ville par les servantes et les cuisinières, on parle des Françaises, — et aussi des Français. On boit du thé. On déguste des soupes chinoises aux fruits de nénuphar. On mâche l'arec et la chaux rouge roulés dans les feuilles acides du bétel. On fume du tabac parfumé d'écorces d'orange.

Lorsque le soir approche; que là-bas, derrière les grands arbres, le soleil tombant semble s'accrocher à leurs branches comme un grand lampion rouge; que les odeurs des champa et des frangipaniers, qu'aucun souffle n'emporte, tombent sur la terre violette, les danseuses mettent leurs beaux « sampot », déploient sur leurs seins leurs écharpes les plus douces, chaussent leurs pieds nus de sandales brodées d'or, et, par groupes enlacées, une fleur sur l'oreille, pénétrées sans les comprendre des mystères du crépuscule, infiniment heureuses, se promènent en chantant tout bas...

Et la nuit descend. La lumière rouge est hissée au sommet du mât d'honneur du palais de Sa Majesté; la pagode d'argent, que couronne un vol de corbeaux, profile encore quelques instants ses cornes noires sur la dernière bande opale du jour, puis s'éteint à son tour.

Alors..., lorsque le silence est complet dans le palais endormi, les « lokhon », sans bruit pour ne pas attirer la garde et faire hurler les chiens, tremblantes de peur, se glissent furtivement et vont dans le jardin du Roi — voler des roses!!!

L'amour du Roi, insuffisant, les histoires tendres qu'elles jouent, la force de cette nature équatoriale où elles vivent et leurs jeunes sens ne sont pas sans troubler ces pauvres petites séparées du reste du monde.

Le mariage est leur obsession; d'innocentes amitiés assemblent des couples : l'une est l'époux, l'autre l'épouse. Elles jouent ainsi naïvement; et puis comprennent peu à peu. Des troubles charnels qu'il faut apaiser passent dans les seins naissants, et la scène entre Bouséba et Enao ne laisse pas qu'un souvenir...

La pauvre princesse solitaire, la porte de son compartiment close, songe qu'il lui serait bon d'avoir son mari près d'elle ; mais un mari sans blanc rituel, sans bijoux ni coiffe d'or, un de ces beaux enfants du Mékong, conducteurs d'éléphants, pêcheurs ou semeurs de riz.

. . . . . .

Pour étudier la psychologie des danseuses cambodgiennes, bien que ne pouvant pas les approcher, il suffit d'observer la femme du pays, et d'ajouter à sa vanité native, une grosse dose d'une vanité nouvelle due à sa situation.

Certes, la femme khmère est puérile, vive, autoritaire, soucieuse de son rang, mais l'actrice l'est encore plus. Le talent, les faveurs, les titres sont les causes de jalousies profondes, de menées sourdes, d'opiniâtres intrigues.

Mais elle a en général un cœur excellent. Elle est faible, inconsistante. Elle est incapable de résister aux vieilles revendeuses qui l'entourent et l'exploitent. Elle sait être une mère tendre et dévouée. Elle est plutôt enfant que femme et a la passion des bijoux au delà de toute raison. Elle est capable de sentiments très profonds, d'attentions délicates. Son cœur débordant de tendresse est souvent d'une sensibilité charmante. Tout cela, relativement, bien entendu, selon sa race, son instinct de créature simple, mais à un point extrême.

Afin de prouver ce qui vient d'être dit, nons transcrirons quelques passages de chansons cambodgiennes. La chanson, la poésie populaire ne sont-elles pas les plus sûrs témoins des évolutions, des sentiments et des préoccupations de la masse!

« Si je suis privé de la pointe de tes seins — le regret m'oppressera... »

« O mon âme! O ma chérie! — la nuit est avancée, endors-toi. — J'embrasse et caresse le corps de ma petite amie, — sur le joli lit doré. — Dans la nuit silencieuse, des cris d'oiseau se répondent. — Chérie,

écoute ces oiseaux... — C'est harmonieux et tendre! peut-être se parlent-ils? — C'est comme une douce musique — lointaine... »

« J'embrasse son corps velouté, ses joues fraîches, douces et claires. — Il faut que j'adore ma belle, et la place sur un autel... — Sa démarche est remarquable, harmonieuse et douce, et onduleuse. — Je demande à embrasser son corps, sa chair, sa substance, et ses seins, et à nous enivrer de caresses!... »

« Deux avec toi, petite! Ma douce et exquise chérie, entrons dans la forêt silencieuse et lointaine, pour nous unir!... »

« Ton corps est parfumé, — ta taille est harmonieuse. — Impossible de trouver pareille à toi, pareille à ma chérie. — O chère petite Kangor, si pleine de retenue, — Tu viens de Bassac, et tu fais ton chignon en paquet[1]!... »

Quoi! le peuple qui exprime tant de paroles tendres, n'aurait pas de filles capables de les comprendre et de les mériter? Et pour-quoi, les plus belles de ces filles, parce qu'elles prendraient la tiare superbe, n'au-raient plus de cœur, et ne seraient plus les « douces et ex-quises chéries » que célèbrent les chan-sons amoureuses des piroguiers?...

1. Traduction mot à mot de passages tirés des chansons populaires du Cambodge, recueillies par M. Tricon, procureur de la République à Phnom penh.

Et maintenant que j'ai montré l'actrice cambodgienne, grandissant, travaillant, se préparant à la danse, puis surgissant dans l'éblouissement d'une fête royale, je vais finir.

Serrée dans sa carapace de pierreries qui l'étouffe, la sueur l'inonde. Sa gorge est sèche au point qu'il faut parfois lui apporter, tandis qu'elle danse, un peu de thé. Ses bras sont rompus. Il est minuit passé, et elle a paru six fois dans l'assourdissement de la musique, dans la fumée, parmi la foule. Sous son masque obscur qui l'aveugle, les dents serrées sur la cordelette, elle ne respire qu'avec difficulté ; ou bien sur son front, le bord âpre de la mitre trace une raie presque saignante.

Elle est exténuée, brisée. Tout à l'heure, lorsque le ballet sera fini, et que ses aides l'auront déshabillée, elle tombera sur son matelas comme une masse inerte, sans avoir la force d'enlever son fard.

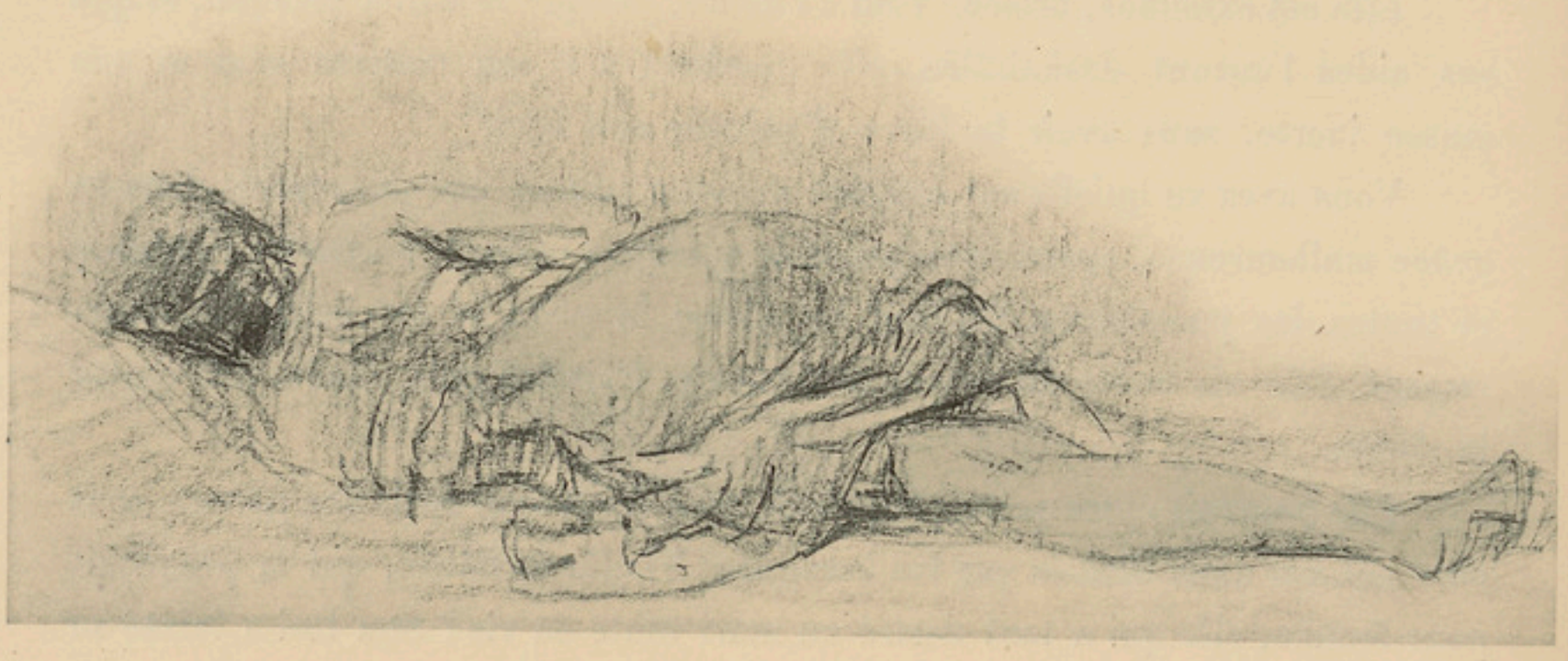
Vous avez vu qu'elle est couchée presque comme une pauvresse, dans sa grâce malheureuse, après avoir possédé quelques instants toutes les richesses et toutes les puissances. Ce fard lui abîme la peau et la vieillit prématurément. Elle vit isolée du monde et de la vie. Puis fatiguée, fanée, elle quitte la danse.

Elle pourrait alors quitter le palais, mais il est trop tard. Ses parents sont morts et ses amis divisés par les intrigues. Vieille et flétrie, qui la prendrait pour femme, elle qui a tant désiré un mari toute sa vie ? Son Roi a laissé se faner le velours profond de ses grands yeux et l'ambre de son front, et son inutile jeunesse est morte dans la prison où elle avait grandi.

Alors elle va devenir une de ces affreuses vieilles dont le palais est peuplé ; que l'on voit partout à l'affût de toutes les manigances, à l'origine de tous les trafics de bijoux : habilleuses, professeurs, servantes, batteuses de mesure, toutes marchandes à la toilette !

Oh ! dites-moi, est-ce qu'elle avait mérité semblable destinée ? Elle tombe malade. On l'emmène hors du palais sur une civière, parce que nul ne doit mourir dans l'enceinte du palais, et on la transporte dans une sala ouverte à tous les vents.

Là s'éteint cette existence merveilleuse et misérable, contradictoire, faite de toutes les beautés et de toutes les misères. Du corps qui sera brûlé, nul ne se souciera de recueillir les cendres dans l'urne cinéraire en forme de cloche légère, pas plus que son pauvre héritage, — puisque, dans la misère, elle avait vendu depuis longtemps ses quelques bijoux personnels, gages des insignes faveurs, ses « sampot » de jeune femme, et ses écharpes plissées menu, qui chantaient leurs joyeuses couleurs dans les ombres bleues des jardins...



Mais tout ce qui avait résisté au temps, aux guerres et aux religions, ne résiste pas à la civilisation. Les danseuses cambodgiennes agonisent. J'ai eu nettement l'impression, durant les sept mois que j'ai passés à les étudier, que leur vie s'en allait chaque jour de plus en plus ; qu'il fallait les soutenir, et que leur peau, sous le fard, était blanche aussi, des pâleurs de la mort... J'ai travaillé à leur chevet ; j'en suis, hélas ! certain, et j'aurais dû, moi aussi chassé avec elles par tout ce qui vient de l'Occident, et les suivant en hâte pour avoir fini avant qu'elles ne meurent, — j'aurais dû mettre tous les verbes de cette chronique au passé.

Nous avons constaté que le peuple et les mandarins ne comprennent plus

leur théâtre. Le Roi âgé, presque aveugle, est absorbé par des soucis de toutes sortes. Il a des frais nouveaux et deux automobiles au garage. Ses successeurs, élevés en France et habillés à l'européenne, ne se souviendront plus, lorsqu'ils seront couronnés, qu'ils sont fils d'Indra, et qu'ils doivent amour et protection aux descendantes de l'hospitalière danseuse qui reçut si bien leur père divin.

Le peuple se détache peu à peu de ses bonzes et de ses dieux. Ses soucis, maintenant, sont aux choses matérielles. Et s'il vient encore regarder son idéal, les rares soirs de fêtes, parce que c'est un peuple enfantin dont l'âme est surtout dans les yeux, il vient passivement le regarder mourir, — sans s'en douter.

Elles agonisent les danseuses khmères! Elles ne sont plus que des ombres. Elles usent leurs derniers costumes. Les princesses vendent leurs bijoux, ou les portent au mont-de-piété. Les sculpteurs se font de plus en plus rares, les peintres royaux veulent apprendre la perspective et la peinture à l'huile; et les femmes, sous leurs cases, à l'ombre des bananiers, ne tissent plus les beaux « sampot » d'autrefois.

Lorsqu'elles ne seront plus, avec quoi la mariée pauvre s'habillera-t-elle, le jour de ses noces, puisque l'écharpe brodée de la danseuse que, suivant une touchante coutume, le palais prête pour la circonstance, n'existera plus? La mariée ne s'habillera plus en princesse légendaire, il n'y aura plus de fête, plus rien, et ce sera très triste.

Elles meurent! Elles meurent, les traditions charmantes et les poésies de jadis!... Nos paquebots, nos automobiles apportent une fumée où se flétrissent les fleurs du champa. Bientôt, dans les nuits de fête, on ne vous verra plus, actrices mystérieuses, recueillir les antiques poésies et les beautés perdues, flottantes dans l'air embaumé... Toutes les harmonies errantes depuis autrefois, et que seules vous aviez le pouvoir de retrouver et de redire, vont se perdre dans le chaos...

Que vont faire l'artiste et le poète, demain, sur cette terre d'élection? On leur dira qu'il y avait, hier encore, cent vingt vestales en qui tout le passé et

tous les rites étaient déposés ; on leur dira qu'on les voyait parfois sortir de leur mystère, et danser en de splendides costumes avec lenteur et harmonie, sous un ruissellement de lumières ; qu'il y avait encore des couleurs, des eurythmies, des enchantements et des rêves sur quelques coins de la terre... mais que c'est fini !

AVERTISSEMENT

Le lecteur voudra bien considérer ce qui suit non comme une suite d'affirmations, mais comme les résultats d'un ensemble d'investigations, car je ne me reconnais pas le droit de conclure en dehors des questions artistiques.

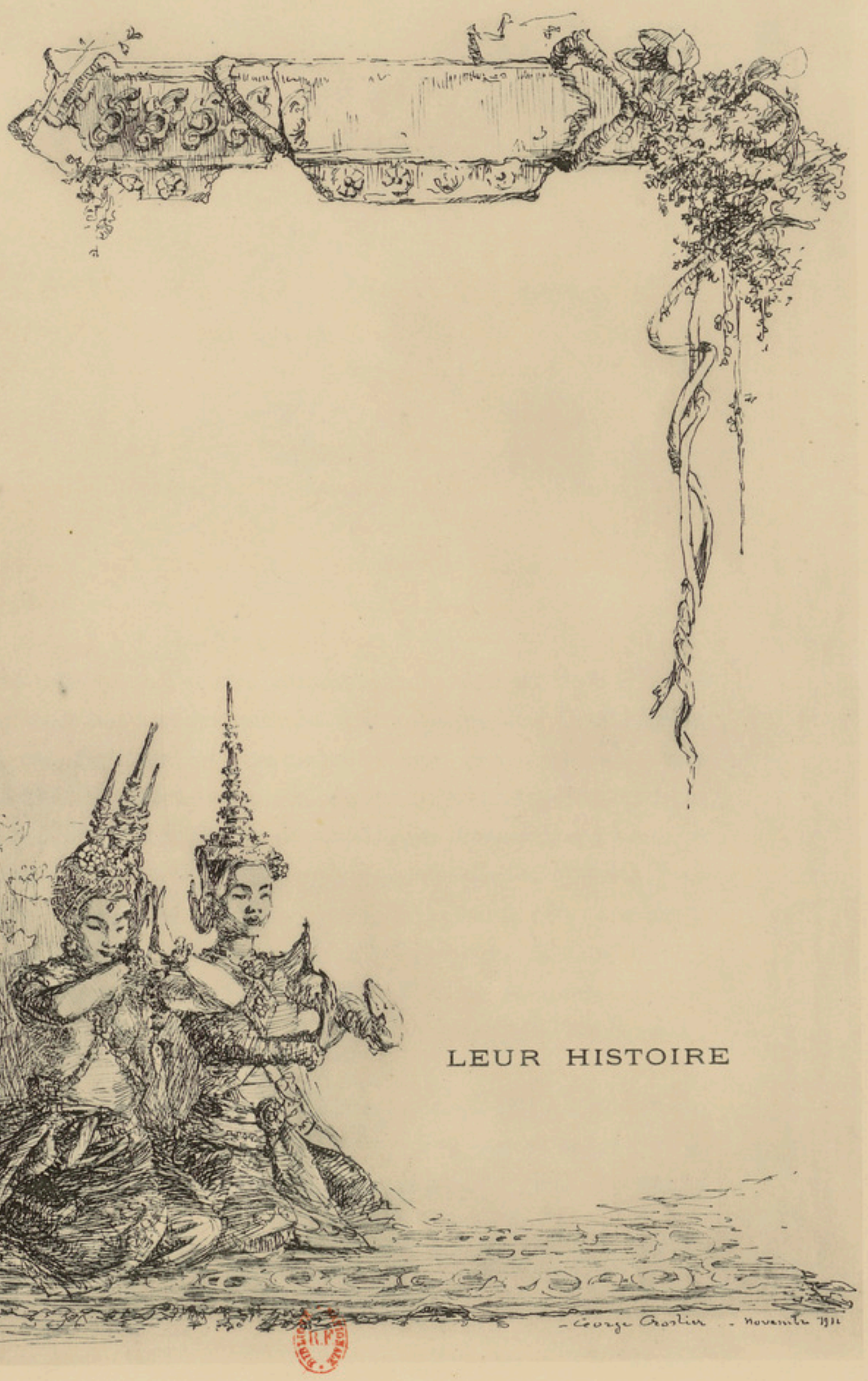
En ce qui concerne le terme « Tévada » dont je donne une autre origine que celle admise généralement, je ne suis que l'intermédiaire ignorant entre les gens du pays où je l'ai trouvée et le public. Les deux légendes qui appuient cette explication sont bien connues en pays tamoul et quiconque peut les vérifier. J'ai encore eu soin de suivre toujours à la lettre les hypothèses des savants seuls autorisés à s'aventurer dans l'histoire pure et dont j'ai mentionné chaque fois les noms.

A ce propos, je remercie sincèrement MM. Foucher et Finot des excellents conseils qu'ils ont bien voulu me donner.

Cependant, dans cette marche si peu sûre à travers le passé, le rôle de l'artiste est nettement déterminé : observateur plus subtil de par sa profession, il doit être l'auxiliaire de l'historien parmi les manifestations artistiques révolues, puisqu'il en est leur plus direct héritier.

J'ai donc estimé que mon devoir était de suivre le plus loin possible ce sujet artistique et d'en dire tout ce que l'on en peut savoir. Dans cette moisson faite par celui qui voyage, celui qui reste dans son fauteuil n'aura qu'à choisir.

G. G.



LEUR HISTOIRE

BIBLIOTECA R.P.

Comment se fait-il que l'actrice cambodgienne acquiert, lorsqu'elle a revêtu un de ses costumes traditionnels, cette étrange gravité? Quel charme, quel mystère la transfigurent? De quel sacerdoce se croit-elle investie? Cette danseuse qui semble devenir une vestale, de quel feu sacré est-elle dépositaire? Elle n'a pas de responsabilité, ne possède pas de secrets profonds, et ne participe à rien de redoutable! Elle a appris son métier toute fillette, sans le comprendre. Sa vie est une vie bourgeoise, si l'on ose dire, semblable à celle de ses sœurs de la brousse. Elle est ignorante. Aucune de ses occupations n'est rare, cérémonieuse, sacrée. Elle ne comprend pas la plupart des gestes qu'elle exécute; et si on lui en demande l'explication : « C'est pour faire joli », répond-elle.

Le mandarin, le lettré, le ministre et le Roi ne comprennent pas eux-mêmes le sens des attitudes de leurs actrices, s'ils n'entendent pas, en même temps, les paroles psalmodiées par les chœurs. Et tout ce peuple, cette cour et son

monarque assistent à des cérémonies dont l'ordonnance, la raison et le but leur échappent, et ils restent dans une nuit qu'ils sont incapables ni ne se soucient de percer.

Enfin, si l'on observe la danseuse cambodgienne avec ténacité; si, connaissant son pays, ses coutumes et sa religion, on essaye de découvrir la parenté logique, les liens normaux qui devraient exister entre elle et eux, on reste surpris de n'en pas trouver, et l'on s'écrie :

« Quelle est cette étrangère? »

Non, ce n'est pas une étrangère. Éloignons-nous, cherchons ailleurs, et nous verrons se lever de lointaines poésies...

Les gestes des danseuses cambodgiennes sont pleins d'une noblesse et d'une sérénité imprécises et étrangères à leur sens immédiat. L'intensité de leur signification n'est pas proportionnée aux circonstances : elle est toujours superlative. Leur salut, par exemple, ne varie pas selon qu'elles l'exécutent pour une divinité, le peuple ou le Roi : c'est toujours un salut suprême. Ces gestes semblent régis par des règles supérieures qui ne peuvent pas s'adapter à des circonstances fortuites et vulgaires. Ils sont comme un plain-chant qui exprimerait des sentiments ordinaires, des occupations racontées dans une littérature supérieure et poétique. En les regardant attentivement, on leur découvre deux sens : l'un clair et naïf, l'autre métaphysique, que nous allons étudier.

Ce dernier sens est celui de tout ce qui s'élève dans la pureté, avec ferveur; de tout ce qu'on offre dans le désintéressement et l'abdication du moi; de tout ce qui vient du fond de l'âme et du cœur; enfin de tout ce que l'on fait pour célébrer des puissances ou des beautés abstraites.

Toujours la main de la « lokhon » offre une invisible fleur. Ce n'est pas la logique, les nécessités de l'action, qui l'obligent à exécuter ce geste obsédant. Pourquoi offre-t-elle avec préciosité, sans cesse, une fleur qui semble ne pas se faner, tel le chrétien qui lève les yeux au ciel? Et à qui l'offrirait-elle, si ce n'était à quelqu'un ou à quelque chose de supérieur, d'invisible, de surhumain, mais qu'elle ne connaît pas?

L'offrande est la cérémonie la plus efficace des cultes orientaux où les divinités sont toutes redoutées, et à qui il faut plaire et qu'il faut apaiser. Le paysan offre des régimes de bananes, le Roi des monceaux d'or et, là-bas, dans les pierres d'Angkor, quel n'est pas notre étonnement de voir mille femmes étranges, dont les mains sont disposées comme celles de la danseuse moderne et dont les doigts, rejetés en arrière, offrent d'invisibles fleurs.

Elles furent les danseuses des temples immenses, ces femmes dont les effigies sourient au seuil d'un passé lointain. Et ce sont elles qui, éperdues d'amour pour leurs Dieux renversés, sachant qu'elles allaient en mourir, transmirent à leur descendance cette fleur immortelle qui fut offerte par elles et qui l'est toujours par d'autres !

Ce geste si particulier est le vestige caractéristique et précis le plus indiscutable du passé mystique khmer. Les mille danseuses d'Angkor que des

artistes fervents et habiles ont sculptées sur les murs des temples, et qui sont représentées dans l'attitude de la danse, ont toutes, sans exception, la main disposée de telle façon, qu'elle semble tenir une fleur invisible.

La ressemblance est absolue entre ces mains de pierre, et les blanches mains tièdes des danseuses modernes. Le pouce et l'index sont joints, et les autres doigts ouverts. Cette pose est à peu près la seule qu'ont fixée les artistes khmers, ce qui dénote bien sa fréquence durant les danses anciennes et l'obsession qu'ils en avaient. Et de même qu'eux l'avaient trouvé le plus beau et le plus essentiel, l'humble artiste moderne le distingue et l'estime le plus beau d'entre les beaux gestes d'à présent.

La pose que prend la « lokhon » devant le Bouddha, dans les ballets modernes, cette pose par laquelle elle s'appuie sur le bras, penchée en avant et assise sur les talons, est celle de tous les personnages d'Angkor en adoration devant une divinité...

Enfin, le grand salut d'autrefois qui commençait ou terminait la prière, — puisqu'il se fait les mains jointes et dans la pose de la prière, — est exactement le même de nos jours : c'est lui qui, si beau, si fervent, lève par trois fois les mains jointes de la « lokhon ».

Nous retrouvons donc semblables et subsistant toujours dans les danses modernes : le geste de l'offrande, celui de la prière et celui de l'adoration, c'est-à-dire les trois phases essentielles de la pratique de tout culte.

La danseuse sacrée n'est-elle pas le symbole de la foule prosternée, sa prière faite femme, magnifiée et agissante au pied de l'autel ? Et quels gestes peut-elle faire qui soient plus agréables à la divinité que ceux de l'offrande et de l'adoration ?

Cette femme qui doit rester intangible, ne peut évidemment pas offrir les bananes du peuple, les monceaux d'or du Roi, ni les sacrifices sanglants du prêtre; symbole elle-même, elle ne peut offrir qu'un symbole. Et puisqu'elle est la plus belle, la plus rare, la plus sacrée, le symbole qu'elle offre ne doit-il pas être le plus sacré, le plus rare, le plus beau et le plus digne des Dieux ?

Ce fut la fleur de lotus, cette fleur divine qui orne les temples dont les tours sont à l'image de l'un de ses boutons; sur laquelle dort Brahma, et qui poussa — Reine et Mère d'un culte nouveau — sur le ventre de Vichnou.

Et les cultes sont morts, Bouddha a chassé Brahma, et sera chassé à son tour. Les temples les plus fameux sont en ruines. Le passé le plus puissant n'est que poussière. Seule, une fragile petite main tenant une fleur reste encore...

Elles s'épanouissent toujours, toutes deux : c'est par elles que le présent tient au passé. Elles en sont la formule commune. Et vraiment, dans l'histoire qui nous occupe, le présent pouvait-il être lié au passé d'une façon plus charmante et plus miraculeuse, que par cette fleur et cette main?

Nous comprenons maintenant, « lokhon » moderne, l'abstraite cadence qui t'est donnée par des instruments que ton Roi et ton peuple n'entendent pas. Nous savons d'où viennent la métaphysique de tes gestes guidés par d'impérissables volontés, et ton automatisme.

Ah! pauvre créature ignorante, tu n'es pas seulement une prisonnière, une gymnaste esclave que des professeurs firent souffrir. Il n'y a pas que l'écharpe brodée qui pèse sur ta poitrine. Tu n'as pas ton Roi seul, pour maître et pour époux. Ce n'est pas à lui, uniquement, que tu donnes le velours de tes yeux et l'ambre de ton front. Tu es soumise à tout ce qui vient du passé, tel le frêle palmier l'est aux vents accourus du lointain. Tu signifies autre chose qui n'est plus, mais qui n'est pas encore mort.

Oui, nous comprenons ton étrange gravité, maintenant. Tu ne sais pas, en effet, ce qui passe en toi; et tu es envahie, tu es enveloppée de toutes les lointaines poésies que nous venons de voir se lever et illuminer ta frêle silhouette...

Que sont exactement les femmes d'Angkor sculptées en bas-reliefs dans les murs des temples? Toutes celles qui, logées dans des niches, ornent en foule les frises et les entablements, sont indiscutablement des danseuses, puisqu'elles sont représentées dans des attitudes chorégraphiques[1].

Elles sont nues jusqu'à la ceinture. Leurs bras sont ornés de bracelets; leurs cous, de larges colliers. Un double sautoir se croise entre leurs seins. Leur coiffure unique est d'un grand style. C'est un léger monument, métallique selon toute apparence, formé d'un bandeau surmonté de trois rosaces verticales qui continuent son profil, et desquelles s'élancent trois flèches ou pointes, construites par étages ou simplement cannelées.

Leur vêtement consiste en une pièce d'étoffe enroulée autour du bassin, passant entre les jambes, et reprise d'une façon peu lisible dans une ceinture ouvragée. Nous étudierons ce costume par la suite, ainsi que ces bijoux. L'imprécision de sa représentation et les indécisions des ciseaux des sculpteurs nous indiquent clairement que nous nous trouvons devant un drapé, le costume de toutes les races primitives et particulièrement de celle qui nous occupe.

1. *Voir les photographies de la Société d'Angkor.*

Les autres femmes qui ornent les côtés des portes et les murs des cours et des galeries, semblent se promener. Elles sont enlacées par groupes de deux à cinq. Elles tiennent dans leurs mains des miroirs, des éventails, de longues tiges de lotus et des fleurs ciselées. Elles sont exactement semblables aux femmes dansant, mais leur pagne, maintenu par la ceinture, tombe simplement, croisant devant, et les bouts pendant de chaque côté[1].

On ne voit pas très bien sur quoi s'est basé l'auteur de certain ouvrage publié sur les monuments d'Angkor, pour prétendre que les unes sont des « Tévadas », les autres des « Apsaras », et ne peut trouver non plus les aigrettes dont il est parlé et qui les distinguent. Que viendraient faire ici les « Apsaras », — courtisanes et danseuses célestes, — alors que les « Tévadas » ont été créées par la légende brahmanique, précisément pour être, sur terre, la représentation de ces « Apsaras »? (De Bellouène.)

Voyons cette légende.

« A la suite des luttes épiques des Dévas et des Asuras, les Dévas victorieux ne s'emparèrent pas seulement de la liqueur d'immortalité, mais de toutes les Apsaras, nées, elles aussi, du barattage de la mer de lait. Ces captives devinrent les courtisanes et danseuses du ciel d'Indra.

« Mais une de ces déesses s'éprit d'un mortel. Elle en eut une fille qui, à cause de son origine, ne put être acceptée dans le ciel. Des brahmes l'élevèrent, et, dès sa jeunesse, cette enfant, fille de déesse, eut une vocation singulière : elle dansait devant les statues des Dieux, tenant de sa mère de merveilleuses dispositions. Elle eut sept filles et trois fils. Ces fils devinrent des musiciens sacrés, ces filles des danseuses... Telle est l'origine des « Tévadas » actuelles. »

D'ailleurs, si l'on part strictement de l'observation minutieuse des costumes, on ne peut leur trouver une différence, mais une modification. Il

1. *Voir les photographies de la Société d'Angkor.*

y a en réalité des femmes qui ne dansent pas, et des femmes qui dansent, qui sont les mêmes, mais qui, pour avoir les jambes libres, ont drapé leur pagne d'une façon appropriée. Ces pagnes, relevés ou non, sont ornés des mêmes fleurettes et des mêmes bordures; ce qui permet de dire qu'ils sont les mêmes dans les deux cas. Et nous en trouvons la preuve immédiate dans les « sampot » des actrices modernes : c'est la même pièce d'étoffe qui forme le « sarong » de la princesse, ou la culotte cousue du prince.

Nous pouvons donc dire que les femmes d'Angkor ne sont pas, les unes des « Apsaras », les autres des « Tévadas », — mais qu'elles sont toutes, selon le rituel, des officiantes dédiées au temple pour la célébration du culte et l'entretien des idoles. Qu'on les appelle toutes « Apsaras », et on leur donne un nom céleste qui n'est peut-être pas tout à fait approprié; qu'on les appelle toutes « Tévadas », et on leur donne leur nom terrestre qui convient mieux.

Quels modèles plus charmants, en effet, les sculpteurs auraient-ils trouvés? Quel spectacle pouvait mieux plaire aux divinités? C'était, en somme, faire prier les pierres, que de leur donner la forme des officiantes consacrées. Elles sont bien là à leur place, toutes ces femmes des Dieux, tantôt aux portes, vigilantes gardiennes; tantôt le long d'une frise, en théories ondulantes; et tantôt près du sanctuaire, mais alors magnifiquement ciselées, somptueusement parées des belles et orgueilleux les plus rares.

Qu'elles dansent ou non, leurs mains sont semblables : toujours la main qui offre. Qu'ils les aient coiffées de septuples pointes, ou qu'ils aient simplement orné de fleurs leurs chignons, les amoureux sculpteurs les ont traitées avec le même soin. Elles ont un étrange sourire insensible, énigmatique, adorable. Leurs seins parfaits, qui sont ceux de la Vénus Anadyomène, ont pris, sous les caresses des hommes et les baisers des femmes stériles qui viennent les adorer, un brillant singulier et des tons de chair. Ils palpitent, croirait-on, dans l'ombre des galeries... L'impression est étrange : derrière leurs globes harmonieux, des cœurs semblent battre encore, pleins de tendresse, de ferveur et d'amour pour les divinités disparues...

Sur une stèle érigée par le premier des Jayavarman, il est dit que ce prince fit une donation au dieu de Samudrapura, de douze fonctionnaires et de dix-sept danseuses dont les noms sont mentionnés. (Aymonier.)

Sur les grandes inscriptions de Bakou, Loley et de Kohkher (879, 893, 932 J.-C.), Indravarman offre à Siva : « des danseuses, chanteuses, musiciennes affectées au service des prêtres, nommées au nombre de quarante-deux; et au nombre de sept des danseuses, chanteuses, musiciennes de deuxième ordre, affectées au service du public ». (Aymonier.)

Sur ces inscriptions, les fonctions du personnel sacré sont exactement indiquées en termes spéciaux empruntés au sanscrit ou à la langue vulgaire. Les « Rmman » (danseuses) viennent en tête de liste.

Une inscription 873 J.-C., trouvée à Préah-net-préah, signale que quatre danseuses dont on donne les noms, sont offertes au monastère élevé à Siva. (Aymonier.) Enfin, une autre mentionne « de belles femmes sans aucune tare, habiles au chant et à la danse ». (Id.)

Nous pouvons donc dire que les femmes d'Angkor étaient bien des officiantes, danseuses, chanteuses et musiciennes; qu'elles étaient offertes aux divinités par des adorateurs fervents et qu'elles étaient choisies sans tare parmi les plus belles.

Nous avons vu qu'il en était ainsi des femmes du Roi cambodgien actuel. Ces femmes sont danseuses, chanteuses et musiciennes, offertes par ses sujets et choisies sans tare parmi les plus belles...

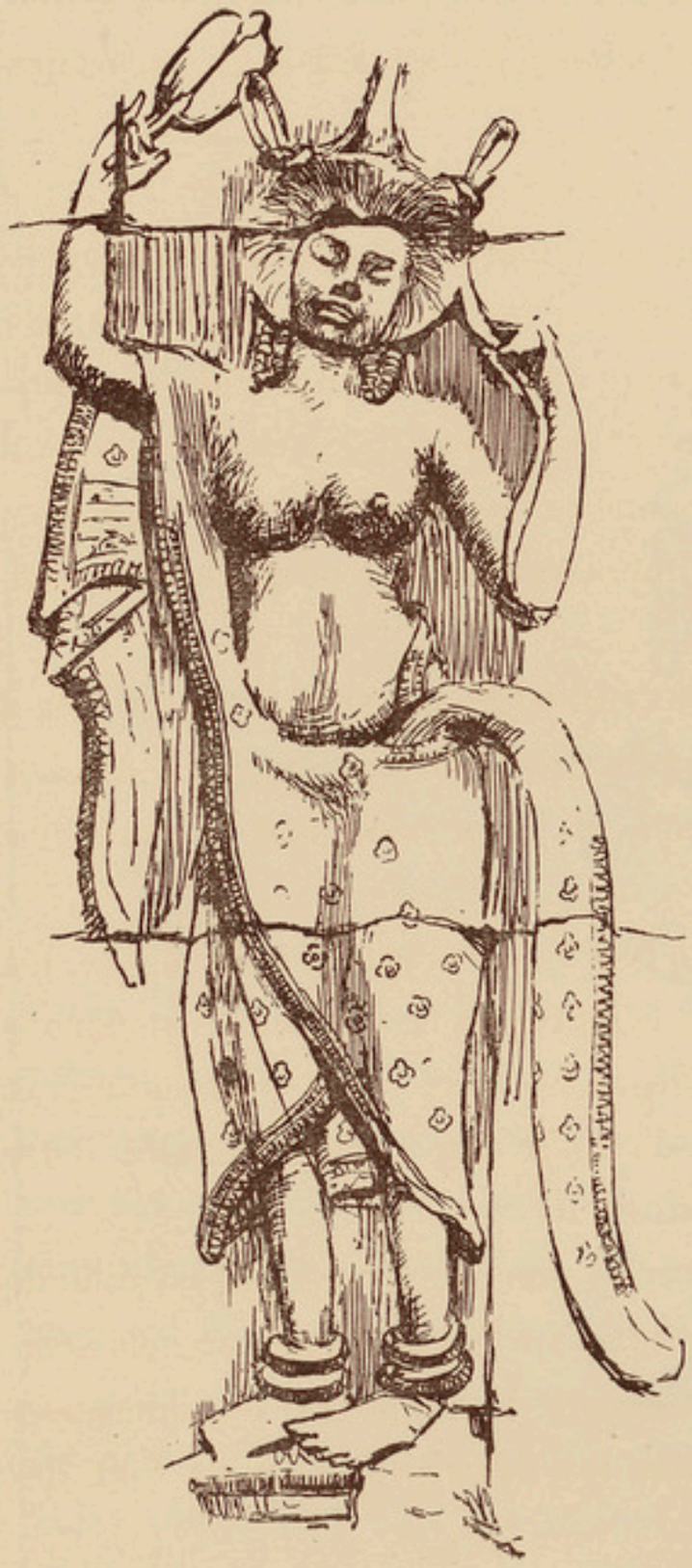
Depuis le temps où elles hantaient le temple d'Angkor Vat, elle n'ont pas changé. Même face au court menton, même petit nez bien ouvert, même bouche charnue. Le type a été admirablement saisi par les vieux statuaires. Sa ressemblance avec celui d'aujourd'hui, malgré la stylisation sculpturale, est frappante. Seuls, les yeux de pierres ne peuvent être complètement étudiés, soit que les pluies aient usé lentement leurs paupières supérieures, semblant ainsi les avoir closes, soit que l'artiste ait été impuissant à les traduire avec exactitude.

Actuellement, les signes de la beauté cambodgienne sont la face ronde à l'image de la lune, et trois plis au cou, les plis grecs! Or les femmes d'Angkor ont toutes des faces rondes comme la lune, et leurs cous sont marqués des trois plis parfaits.

Similitudes physiques, d'une part; de l'autre, illogiques et obsédants, les trois grands gestes essentiels du culte que célébraient les danseuses anciennes et demeurés toujours jeunes et beaux, malgré les siècles, les profanations et la mort : voilà de quoi nous permettre d'établir une parenté étroite entre les danseuses d'autrefois et celles d'aujourd'hui.

Les costumes, par exemple, se sont entièrement modifiés. Il est difficile de s'expliquer comment les auteurs aient pu trouver les costumes actuels semblables à ceux d'Angkor : « Telles sont encore de nos jours, les danseuses cambodgiennes, » ainsi terminent-ils toutes les descriptions qu'ils font des « devadasi » d'Angkor.

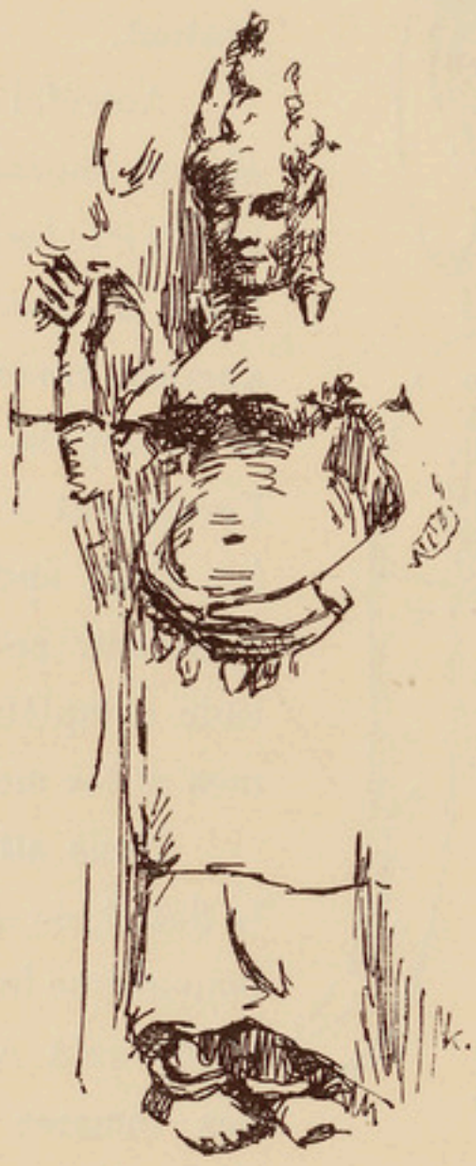
Les danseuses de maintenant portent les cheveux courts, relevés en « brosse »; — celles de jadis les portaient longs, et les nouaient en chignons dont les variétés sont infinies. Celles-ci étaient nues jusqu'à la ceinture, les seins libres et les jambes voilées d'un pagne léger; celles-là, au contraire, sont cousues de haut en bas avec une rigueur peu commune, dans des étoffes épaisses, doublées et brodées d'or.



Les « devadasi » d'Angkor étaient coiffées d'une tiare monumentale, formée de rosaces et de trois, cinq, sept pointes; — les « lokhon », maintenant, n'ont pas de coiffure spéciale, mais celles des personnages qu'elles représentent.

Autrefois, les boucles d'oreilles étaient énormes : fleurs de lotus véritables ou ciselées de grandeur naturelle. Nous ne trouvons, sur les sculptures aucune trace des bracelets de fleurs éclos depuis. Seul le double sautoir est l'ornement à peu près semblable dans les deux époques, et c'est bien peu, vraiment, pour conclure à une similitude complète entre les anciens costumes et les modernes.

Nous allons voir d'ailleurs, et par le détail, ce qu'il en est. Retenons seulement que les gestes religieux ont subsisté; qu'à Angkor Vat le type khmer des femmes sculptées est nettement déterminé, et, enfin, que ces femmes étaient bien des danseuses sacrées.



Lorsque les conquérants indous arrivèrent dans l'antique Founan chinois dont ils allaient faire le Kambuja, ils n'avaient pas seulement avec eux leurs dieux et leurs prêtres, leurs législateurs et leurs artistes. Après la foule innombrable des soldats, des éléphants et des chars de guerre; après les brahmes en chignon, les orchestres de gongs et de tam-tams; après l'arche du feu sacré, le Roi porteur du sabre divin sous tous ses parasols, les ministres et les princes, venaient aussi, assises dans leurs charrettes à bœufs ou balancées dans des litières en forme de demi-lune, les femmes, les danseuses et les courtisanes[1].

Une civilisation prit racine dans le sol khmer incultivé et sauvage. Les prêtres, brahmanes civaïtes, dressèrent des dieux terribles devant les foules aborigènes dont ils étaient devenus les maîtres. Lorsque le premier temple fut construit, à la prime cérémonie, quels ne durent pas être la stupeur et l'émerveillement des premiers néophytes khmers, en voyant, près de ces prêtres, près de la divinité conquérante, ces femmes venues avec ces prêtres, offrir, couvertes d'or et de pierreries, les fleurs blanches et roses qui croissaient dans leurs étangs. Ils se prosternèrent sans doute, dans la

1. *Bas-reliefs d'Angkor Vat : galerie extérieure sud.*

plus profonde admiration — et la première femme qui dansa sur le sol cambodgien, fut adorée...

Lorsqu'ils allaient brûler les baguettes liturgiques aux pieds des nouveaux dieux, les Khmers voyaient probablement ces divines danseuses, en foule, belles comme la lune, orner les autels, faire la toilette des idoles, préparer et entretenir les ustensiles sacrés, tresser des guirlandes, couver les flammes divines et faire leurs ablutions rituelles dans les grands bassins de pierre où les tours se reflétaient...

C'étaient les « devadasi ». Offertes au temple toutes jeunes (De Bellouène), elles étaient considérées comme les épouses de la divinité. A leur nubilité, on leur crevait l'hymen sur un phallus de marbre — phallus du dieu à qui elles étaient consacrées. Après cette douloureuse cérémonie, elles restaient dans le temple qu'elles entretenaient (encore de nos jours). Elles dansaient et chantaient pour plaire aux dieux, calmer leurs fureurs, satisfaire à leurs désirs, et leur dire l'adoration des peuples et des foules.

Elles se livraient aux prêtres, incarnation des divinités. De ces fornications rituelles, les enfants mâles qui venaient au monde étaient destinés au sacerdoce, et les enfants femelles à l'état de « devadasi ».

Étaient-elles sacrées et intangibles réellement? Tout autorise à le croire. On ne peut se faire à l'idée du peuple d'alors trouvant des courtisanes dans ses temples. La ferveur religieuse était à son paroxysme. Les voleurs sacrilèges des donations faites aux temples, étaient menacés des plus épouvantables châtiments futurs. Les actes des donations se terminaient toujours par cet avertissement. Les vieilles législations indoues disent : « Partout où les femmes sont honorées, les divinités sont satisfaites ; mais lorsqu'elles ne le sont pas, les actes pieux sont stériles. » Quel est le timide Khmer esclave, la misérable poussière qui, terrifié déjà par les puissances illimitées et latentes des divinités nouvelles, se serait glissé dans la couche d'une « devadasi » ?

La danse, au temps d'Angkor, n'était pas seulement une pratique religieuse, mais un art vénéré. Le Roi apprenait à danser. La stèle de Vat Phow, près de Bassac, nous dit que Jayavarman était « le maître incomparable,

dans tous les arts, à commencer par ceux du chant, de la musique et de la danse ». (Aymonier.)

Et Yas'ovarman, « le protégé de la gloire » qui acheva Angkor Thom, « apprenait à danser aux princesses en leur donnant la mesure. Les filles des grands de la terre dansaient en sa présence ». (Barth et Bergaigne.)

Enfin Siva, le Dieu suprême, ne fut-il pas le grand danseur, et n'est-il pas souvent représenté dans une prodigieuse attitude chorégraphique?

Mais où évocesses, ces filles des auxquelles Yas'ovardanser? N'étaient-Roi, et ne compoharem qui n'avait rien harem sacré des cuments.

luaient donc ces princ grands de la terre, man apprenait à elles pas offertes au saient-elles pas un de commun avec le dieux? Voyons les do·

temps, déjà, le poète Depuis long- Bharata, avait fait jouer des poèmes. On mimait le Ramayana, puisqu'à Râjagrha on célébrait, aux fêtes de la Girivalgusamâ- gama, la rencontre de Giri, roi des Nagas et de sa belle.

Nous trouvons dans la traduction de l'Avadâna Çataka de M. L. Feer :

« Le parfait et accompli bouddha, nommé Krakucchanda, résida dans la ville de Çobhâvati et y séjourna. Le roi Çobha donna aux danseurs l'ordre suivant : « Il faut que vous exécutiez en ma présence une danse bouddhique. » Alors tous les danseurs s'appliquèrent à exécuter une danse bouddhique, si bien que le Roi, entouré de ses ministres, ne put s'empêcher d'y prendre part. Le maître de la danse apparut en tenue de Bouddha et les danseurs en celle de bhixus[1]. »

Voilà bien une pantomime : personnages, costumes différents y figurent.

1. *Bauddham natakam, signifie plutôt « drame, pantomime », que danse.* (*Note du traducteur.*)

Mais les danseuses sacrées ignoraient ces sortes de représentations. Leurs danses étaient dédiées à la divinité, et n'avaient certainement pas de significations distinctes ni profanes, puisque aucun costume spécial, approprié à un rôle et donnant une identité quelconque à une danseuse, n'est indiqué sur les bas-reliefs. Sans exception, nous ne trouvons que des « devadasi » en tiares à trois pointes, en jupes relevées comme le « sampot » et n'exécutant qu'un unique pas de danse.

Il est inadmissible que des sculpteurs de la valeur des sculpteurs khmers, ayant à surmonter l'uniformité, la monotonie qui devaient forcément naître de leur mode de décoration, n'eussent pas saisi — s'ils avaient existé — tous les divers personnages, les costumes différents des pièces jouées par les officiantes qu'ils avaient choisies.

Il y avait donc bien deux sortes de danseuses : les danseuses sacrées, vivant dans les temples, — et les danseuses profanes, errantes, ou femmes du Roi et des grands[1].

Là encore la légende va nous éclairer.

« Vichnou, incarné dans le corps d'un homme jeune et beau, se trouva seul, une nuit, dans un village. Il voulut éprouver la charité des hommes. Il fut durement repoussé par tous les brahmes chez lesquels il frappa. Il s'approcha enfin d'une case solitaire et misérable d'où s'échappait une voix charmante qui chantait. Il frappa. Celle qui vint lui ouvrir était une danseuse. Elle l'accueillit avec urbanité, lui offrit un repas, et, tandis qu'il mangeait, le charma de ses chants. Puis, comme le jeune homme ne s'en allait pas, elle lui offrit sa couche pour la nuit. Le Dieu l'aima et lui promit protection pour elle et toute sa descendance. »

Or, comme tous les princes et rois indous sont fils de Vichnou, ils doivent tenir la promesse paternelle, et aimer et protéger la descendance de celle qui fit pardonner la dureté des hommes.

1. Il en est encore de même de nos jours, dans l'Inde. Il y a les « devadasi » et les « nautchny », ces dernières, danseuses des radjahs.

Le Roi du Cambodge, fils des Varmans indous, donc petit-fils d'Indra, selon la tradition, continue d'exercer la divine protection. Voilà la raison légendaire de l'existence de sa troupe de danseuses. Nous avons vu que les « lokhon » jouissaient des mêmes prérogatives que les danseuses indoues : qu'elles approchent du Roi, lui parlent, le servent, le charment et l'aiment[1].

Nous savons que les danseuses indoues étaient d'une impudeur excessive. Il existait des fêtes orgiaques, des coutumes aphrodisiaques, auxquelles participaient même les « devadasi », aux fêtes du printemps, par exemple. Ces coutumes quittèrent-elles l'Inde ? Nous n'en trouvons aucune trace au Cambodge. Le peuple khmer ne pouvait pas accepter ces débauches. Les danseuses dévêtues reprirent, comme nous le verrons tout à l'heure, un costume fermé dès la disparition des conquérants. Rien ne reste des danseuses profanes. Les « nautchny » indoues s'en sont retournées dans leur pays. Les « nautchny » cambodgiennes, femmes et danseuses du Roi, n'ont conservé que les traditions pures et sacrées. Car les antiques « devadasi », lorsque leurs temples furent saccagés et leurs dieux renversés, les enfantèrent, avant de mourir, pour que le culte des divinités écroulées soit toujours célébré, et conservé le mystérieux rituel que nous avons découvert. Les « lokhon » cambodgiennes n'ont pas à rougir d'un passé qu'elles n'ont pas accepté, et duquel elles se sont dégagées avec l'immaculée blancheur qu'elles ont encore.

1. *Les « nautchny ».*

Nous avons dit que les « devadasi » et les « nautchny » indoues étaient venues au Cambodge à la suite des conquérants. Nous croyons nécessaire de donner des preuves, étrangères aux probabilités historiques, mais précises.

La jupe dont est vêtu Mânika-Vâchaka-Svâmi, apôtre du culte de Siva, statue trouvée à Pollonnaruva, à Ceylan, et conservée au musée de Colombo, est en tous points semblable à celles des danseuses d'Angkor. Même évasement du bas, même longueur, mêmes épanouissements des nœuds de ceinture en étoffe, sur les reins et les hanches. Et la façon si particulière dont les cheveux de cette statuette sont séparés et retombent, se retrouve mainte fois chez nos « devadasi » khmères.

Sur un Vichnou de Pollonnaruva, de la même époque (100 A D), les oreilles sont chargées d'anneaux, et l'on retrouve la même parure que celle d'une danseuse souriant à l'est, sur la terrasse du Bayon (Angkor Thom). Les tours de cou à plusieurs rangs de perles, et portant chacun un pendentif circulaire, figurés souvent à Angkor Thom, sont exactement les mêmes que ceux de la Parvati rapportée d'Anuradhapura, à Colombo. Cette déesse a, de plus, le double sautoir croisé entre les seins et que nous connaissons bien.

Il existe à ce même admirable musée de Colombo, un collier en or représentant une enfilade de fleurs de jasmins. Le jasmin est la fleur aimée des Cambodgiennes qui ont gardé la coutume étrangère et séculaire de les enfiler en bracelets et en pendentifs. Nous trouvons encore un collier à cinq rangs de fleurs de poivrier, en or ; un autre de feuilles de vignes... Quoi ! c'était donc la mode, de figurer des fleurs dans le pur métal, aux anciens temps de l'Inde ! Or voilà que cette mode subsiste de nos jours au Cambodge, puisque le cinquième bracelet des « lokhon » est fait à l'image exacte d'un bracelet de fleurs triangulaires mises les unes à côté des autres !

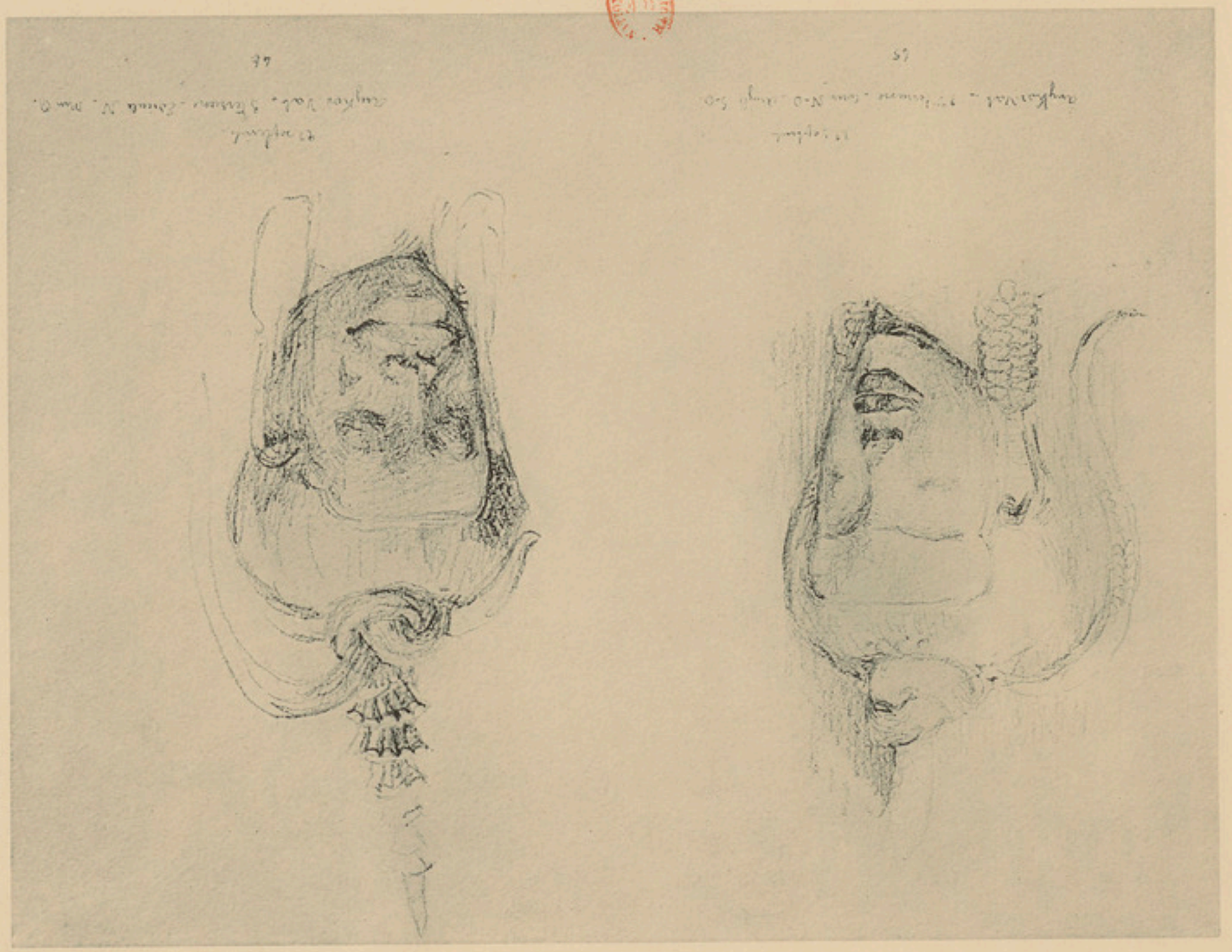
Il est encore indou, ce large ornement que portent les princes des ballets modernes, formé de cinq ou six bracelets métalliques joints entre eux et s'ouvrant tous ensemble par une charnière commune. Indoue, cette façon si particulière de monter des fleurettes de pierreries sur un petit ressort à boudin, afin qu'elles soient toujours frémissantes : une épingle à cheveux du musée de Colombo en porte sept semblables. Enfin, les grosses perles en filigrane qui composent le troisième bracelet de l'actrice cambodgienne, ont des milliers de sœurs, dans les trésors cyngalais...

Et voilà que ces bijoux et ces costumes singuliers, que nous avions bien reconnus ne pas être khmers, nous les retrouvons ainsi, quelques siècles avant, dans le pays d'où l'histoire nous dit que les conquérants sont partis ; le doute est-il possible, désormais ?

L'arrivée au Cambodge des danseuses qui nous occupent date donc de l'arrivée du premier des Varman, — au quatrième siècle de notre ère environ. Nous en avons suivi les traces légères sur les inscriptions, et nous en trouvons enfin la représentation dès le huitième siècle à Vat Nokor et à Préah Khan; puis au neuvième siècle à Angkor Thom. Mais sur ces principaux édifices de l'apogée khmer, le type indou des femmes sculptées est nettement lisible sur la pierre : front étroit et haut, nez mince, lèvres fines[1]. Ce sont les exquises figures des cyngalaises.

1. *Photographies de la Société d'Angkor.*

Peu à peu, le petit nombre des civilisateurs fut absorbé par l'énorme masse du peuple. Les générations nouvelles, élevées dans les mœurs, la religion et l'art nouveau, grandirent. Il y avait de jolies filles aussi parmi les Khmers. Les harems furent peu à peu envahis à mesure que vieillirent et disparurent les filles étrangères. Les maîtresses de ballets eurent des élèves nouvelles. Les mêmes bijoux importés étincelaient toujours, les nouveaux costumes avaient été adoptés, mais la race reprenait ses droits. Dans l'immense flot de sang, se diluaient peu à peu les dernières gouttes si vermeilles, si ardentes et si riches des veines étrangères. Il vint un jour où des artistes khmers surent sculpter, à leur tour, les murs des temples; où des « devadasi » abo-



rigènes offrirent avec la même grâce et les mêmes rites appris de leurs éducatrices, les fleurs sacrées. Alors, trois siècles après, les types représentés sont modifiés. Il n'y a plus une seule goutte pure de sang indou, et sur les murs des nouveaux temples (Angkor Vat) qui s'élèvent, c'est la Khmère au front bombé, au nez bien ouvert et aux lèvres fortes, qui reprend sa place — triomphante!

Ainsi vinrent, vécurent et moururent les « devadasi » indoues, mères des « devadasi » khmères et grand'mères des « lokhon » cambodgiennes.

Mais on imagine aisément les convoitises que devaient provoquer les richesses khmères. Le pays était appelé : Suvarna Bhumi, pays de l'or[1]. Le bouddhisme recueillait de plus en plus des néophytes et des guerres intestines divisaient le royaume de Kambu. Les Siamois, de race thaï, venus du nord et que n'avait pas touchés la civilisation indoue, vassaux et esclaves des Khmers, secouèrent leur joug. Ils se levèrent tous ensemble, se précipitèrent sur leurs maîtres, les firent esclaves à leur tour, vers 1351, croit-on, et Angkor la Grande fut prise. Son Roi s'enfuit au Laos, et trois fils du roi de Siam occupèrent le trône.

Que l'invasion siamoise ait précipité ou non l'introduction du bouddhisme, ce qu'il y a de certain, c'est que dès le quatorzième siècle, Siva était renversé, ses images lacérées à coups de burin, et sur les portes murées des sanctuaires, la figure souriante de Çakyamouni brillait dans l'ombre. Les danseuses brahmaniques avaient fui leurs temples désaffectés, devant l'Omniscient. Mais lorsque les guerriers triomphants trouvèrent dans les gynécées les troupes effrayées des femmes et des danseuses du vaincu, ils suspendirent le carnage, parce qu'elles étaient trop belles!... D'ailleurs, n'avaient-ils pas respecté aussi les femmes sculptées sur les murs des temples? Alors les danseuses royales khmères devinrent les danseuses royales siamoises.

1. *G. Maspéro :* L'Empire Khmer.

Depuis la ruine d'Angkor, depuis que les esclaves sont les maîtres, depuis que tout ce qui était puissance, orgueil n'est plus rien, les Siamois vainqueurs ont conservé, dépositaires respectueux et gardiens adorateurs, les fragiles « lokhon ». Mais si le même rituel, les mêmes gestes demeurent, — parce qu'ils sont immortels, — les costumes subirent l'influence des nouveaux maîtres. Et c'est là qu'il faut chercher l'explication de cette différence si grande que nous avons constatée entre les costumes d'Angkor et ceux d'aujourd'hui. Ceux-là étaient khmers, ceux-ci sont siamois ; nous allons bien le voir.

Aussitôt les maîtres morts ou devenus sans autorité, les danseuses demi-nues se revêtirent. Il faut connaître la pudibonderie farouche des Siamoises et des Cambodgiennes pour comprendre la répugnance qu'elles devaient avoir à paraître nues en public[1].

Le « mokot » khmer, celui que nous voyons sur les bas-reliefs, ornant le front des rois, est épais et lourd. Les Siamois l'effilent, l'allongent, l'étagent à l'image de leurs élégants stupa (tours).

La jupe khmère des sculptures du Bayon, retournée devant, est conservée ; mais le « sampot » fait son apparition. Il ne faut pas oublier que le « sampot » n'est pas le costume de la femme cambodgienne, pas plus que la petite veste blanche que nous lui voyons maintenant, qui est, elle aussi, siamoise. Le véritable vêtement khmer est le « sarong », l'écharpe ou « commin ». Quant à la longue tunique qu'elles mettent si souvent, elle est d'importation malaise.

Enfin, dès 1600, date à laquelle ils étaient même au Cambodge, les Portugais introduisent au Siam les dentelles, les velours, les franges, les petits disques de métal, et ajoutent ainsi aux étoffes du pays et aux ornements rituels, les clinquants espagnols.

1. Je ne vais citer qu'un exemple. Lorsque le Résident supérieur au Cambodge organisa, en l'honneur de la visite de M. Sarraut, Gouverneur général, un défilé historique et ethnique du Cambodge, il me confia la reconstitution de quatre danseuses d'Angkor. Je n'ai pu trouver, dans tout Phnom Penh, même parmi les femmes de bas étage, quatre figurantes qui consentissent à paraître nues jusqu'à la ceinture, ainsi qu'elles sont représentées sur les monuments. Nous dûmes les revêtir de maillots.

Les danseuses cambodgiennes étaient si bien parties de leur malheureux pays que les derniers rois khmers, jusqu'à Norodom, avaient des troupes presque en totalité siamoises. Tous les professeurs des cinq cents « lokhon » de Norodom étaient siamoises. A sa mort, il y avait plus de trois cents actrices thaï au palais de Phnom Penh. De nos jours encore, l'ensemble des professeurs, moins deux, est siamois!... Seules gardiennes des traditions, les Siamoises, plus intelligentes, plus fines, ont réappris aux Cambodgiennes leurs danses perdues et les traditions oubliées, lorsque les petits rois khmers eurent retrouvé un peu d'indépendance, — il y a à peine un siècle de cela, — et reconstituèrent leurs harems.

Il était bien resté dans le fond des campagnes du Mékong des danseurs populaires. Mais ceux-ci ne possèdent pas le rituel. Leurs gestes sont vulgaires, vifs, joyeux. Ils ont l'entrain du peuple en fête, la joie d'être en liesse. Le danseur pousse des cris, fait des tours de passe-passe, rit, grimace : nous sommes loin de l'harmonie et du rythme. Mais, chose curieuse, on retrouve, malgré tout, et toujours triomphante, la main qui tient la fleur sacrée...

Mais qu'on ne s'y trompe pas, ce sont bien les danseuses khmères qui reviennent du Siam. N'avons-nous pas retrouvé les gestes que celles d'Angkor faisaient, alors que les Thaï n'étaient que des esclaves? N'avons-nous pas découvert que les bijoux et les costumes primitifs sont indous? qu'elles sont filles des femmes qui vinrent du pays de toutes les légendes et de toutes les poésies?... Les scènes merveilleuses du Ramayana qu'elles jouent, ne sont pas œuvre des Thaï! Leurs nouveaux maîtres ne purent que changer leurs nobles drapés pour des oripeaux, et, parmi ces oripeaux, le plus beau, le plus noble, l'écharpe lourde, la belle écharpe flottante, n'est pas de leur invention. Son origine est plus ancienne. C'est l'écharpe que porte le Bouddha depuis qu'il prêche; c'est le flot d'étoffe d'or que les bonzes se rejettent sur l'épaule; c'est la stylisation du gracieux enroulement du « commin » des femmes khmères, lorsqu'elles vont adorer...

Non; ce n'est pas une étrangère, la danseuse cambodgienne, ainsi que

nous avons été tenté de le croire un instant. C'est bien la petite idole khmère, le bijou perdu et retrouvé. Ce fut une enfant prodigue et abandonnée. Elle fut victime des vicissitudes de sa race. Elle peut se parer de toutes les perles étrangères, de tous les velours portugais; dès que sa main se lève et ses jambes se ploient, c'est fini : elle se détache du passé, se libère des contingences et reprend toutes les noblesses, toutes les grâces, tous les mystères dont elle est l'unique expression.

Sa destinée a été une suite d'ombres et de lumières. Elle est le seul vestige fragile du passé glorieux de son pays. Il ne reste de cet autrefois si peu lointain, pas un document, pas un bijou, pas un outil. Il ne reste rien, — qu'Elle ! et de l'autre côté du pays : les ruines immenses d'où elle vient...

Lorsque les « lokhon » allèrent, il y a quelques années, danser, dans la noble galerie cruciale de ces ruines, quels ne durent pas être les frémissements des « devadasi » de pierre, quand elles discernèrent, parmi les éléments étrangers et nouveaux qu'elles ne connaissaient pas et que ne sacraient pas les siècles d'un passé mystique, ce qui était encore la chair de leur chair, et l'âme religieuse qui les avait animées !...

Le « mokot », coiffure royale, est signalé pour la première fois dans le récit chinois qui suit immédiatement l'avènement de Kiao-Tchin-Jou, au quatrième siècle :

« Couvert de colliers et de cordons d'or, tenant dans sa main une épée d'or, le roi plaçait sur sa tête un bonnet de forme élevée et pointue, orné de fleurs d'or et de pierres précieuses. » (Aymonier.)

Voilà bien la description de la coiffure royale, description qui pourrait même s'appliquer à la coiffure actuelle. Nous en retrouvons la représentation sculptée sur les bas-reliefs d'Angkor Thom, puis sur ceux d'Angkor Vat, trois siècles après. Le cône est plus ou moins élevé, mais il est lourd et régulier et surmonte un frontal. Il est en somme semblable à un « mokot » moderne privé de sa pointe. Cette pointe, nous l'avons vu, a été ajoutée par les Siamois. Mais les Khmers la connaissaient fort bien, et s'ils ne l'avaient pas encore adaptée sur le cône royal, elle ornait déjà les diadèmes des « devadasi[1] ».

Sur les merveilleuses statues d'Angkor Vat, entre autres celle de la danseuse si finement sculptée que l'on voit à droite de la porte ouest du sanctuaire, on lit parfaitement la construction de sa coiffure.

D'abord, un large diadème à bandeau frontal incrusté de pierreries. C'est celui que nous trouvons à peu près sur le « mokot » de femme moderne.

1. Le « mokot » de S. M. Sisowath est en or, émail et pierreries. Un grêle épanouissement d'or termine la pointe, d'un diamant. La jugulaire est émaillée. L'origine de ce diadème se perd dans le passé, ainsi que celle du sabre sacré.

Puis viennent cinq rosaces disposées en couronne, mais ne faisant pas le tour complet, et maintenues, probablement, par une carcasse métallique. Ces rosaces sont incrustées de six grosses gemmes qui en forment les pétales. Deux nouvelles rosaces constituent un second rang, placées entre la première et la deuxième, la deuxième et la troisième du rang inférieur. Quatre pointes s'élancent des première et quatrième rosaces du premier rang, et des deux du second rang. Ces pointes sont formées de fleurs décroissantes à mesure qu'elles s'élèvent, fleurs d'or minuscules dont chaque pétale est encore une pierre précieuse. Elles sont montées, on le voit très distinctement, chacune sur un petit pédoncule, exactement semblables à celles qui tremblent sur un ressort, aux tiares actuelles. De ces coiffures antiques tombent des pendentifs qui se mêlent ou alternent avec les mèches des cheveux, tressées en longues et multiples nattes, des ornements floraux et des perles.

Bien que ces mitres soient complètement différentes de celles de nos jours, leurs parties composantes accusent une grande parenté. Je suis persuadé que les petits pédoncules si clairement indiqués aux fleurettes des pointes de pierre, ne sont autres que les ressorts sensibles dont nous avons vu les semblables à Colombo.

Toutes les tiares d'Angkor sont à trois, cinq, sept pointes, à un ou deux rangs de rosaces, mais leurs variétés sont infinies. Elles suivent la grande loi de l'esthétique khmère : « Similitude dans les ensembles, variétés des composants. »

Les pointes sont à étages cannelés ou non, égaux ou décroissants. Les Siamois n'ont fait qu'alterner les étages avec de grandes portions unies, y ajouter des filets, des dentelures et les allonger un peu.

Parfois on trouve simplement l'une de ces pointes piquée dans un chignon. Quant aux tiares des « devadasi » représentées dans l'attitude de la danse, elles sont toutes semblables, à quelques exceptions près : elles ont trois rosaces et trois pointes.

Lorsqu'elles sont nu-tête, les officiantes sont représentées avec des coiffures d'une grande diversité. Leurs longs cheveux sont nattés ou séparés

par touffes ; réunis en deux ou trois chignons, relevés et retombant en arrière, auréolant le front. Ils sont souvent ornés de fleurs de lotus ou d'or, de grappes de jasmins, de perles. Nous sommes très loin de la petite tête aux cheveux courts de la « lokhon » moderne. Ce sont encore les ciseaux siamois qui ont coupé ces cheveux-là.

Les tiares d'Angkor Thom, trois siècles plus tôt, sont plus massives, plus élevées. On en trouve beaucoup ornées de motifs triangulaires, tels de larges feuilles mises en couronnes superposées et décroissantes et épousant une forme conique.

Le « panntiereth », la gracieuse couronne de nos jours, a également son ancêtre, très souvent posé sur la tête de Siva ou de Vichnou. Bien que plus simple, le principe est le même : un bandeau fermé derrière par un nœud de ruban. Il est très lisible sur une statue de femme trouvée au Ta-Phrom de Bati, que mentionne M. Aymonier, et dont M. Spooner a fait un croquis.

Les bagues sont imperceptibles. Il ne faut pas oublier que les « devadasi » d'Angkor n'ont guère, au maximum, que un mètre dix centimètres de hauteur, et sont taillées dans le grès. Aussi habiles qu'ils aient pu être, les ciseaux des Khmers n'ont pu détailler les frêles anneaux des doigts. Je n'ai vu que très rarement des bagues au pouce. Quant aux autres doigts, un simple anneau est indiqué.

Il n'en est pas de même des bracelets de poignet et de bras. Une grosse rosace épanouie et sertie de pierreries est ciselée à l'extérieur ; une autre cache le fermoir. Des pendentifs en losange ou triangulaires s'en échappent. Ces bracelets semblent articulés, formés de pièces de métal s'emboîtant les unes dans les autres comme des écailles.

Très souvent les ceintures sont formées de plaques successives, ciselées et serties. De chacune d'elles tombent des pendentifs ou des cordons de perles[1]. D'autres motifs semblables pendent des épaulières ou

1. *Sanctuaire, AngkorVat.*

des collerettes. Ces artistes avaient bien compris le charme de bijoux suspendus qui tintinnabulent, brillent et se balancent alors que le geste s'immobilise un instant. On dirait de petites ailes, des flammes palpitantes, car les lumières des sanctuaires s'y répercutent[1]. Actuellement, ces ornements subsistent aux coiffures des fillettes, aux « panntiereth », aux épaulières des femmes-oiseaux.

Une longue pendeloque est indiquée, accrochée à la ceinture, et descendant entre les jambes de toutes les « devadasi » figurées dansant dans les nues. Or, ce motif est le même actuellement, et justement chez la femme-oiseau.

Les boucles d'oreilles étaient volumineuses et lourdes, au point qu'elles distendaient le lobe de l'oreille. Elles avaient presque toujours la forme du bouton de lotus stylisé. Elles sont très belles et très distinctes sur les grandes faces de Brahma d'Angkor Thom.

Et si l'on étudie attentivement la finesse et l'habileté avec lesquelles ces bijoux de pierre plus petits que nature, ont été ciselés, au point que l'on distingue par endroits les griffes maintenant les gemmes, on se demande à quelle perfection les joailliers khmers durent atteindre, lorsqu'ils ciselaient la pure et souple matière de l'or[2]!...

1. *Ils ne l'avaient pas encore compris à Angkor Thom où ces pendentifs n'existent pas.*
2. *Voir* La décoration khmère, *en préparation, du même auteur.*

Toutes les pierres précieuses étaient employées. Il ne nous en est pas parvenu une seule : elles brillent seulement dans quelques inscriptions.

« ... Paillettes d'or qui pendent enfilées avec des aigues-marines et des perles brillantes, pendants d'oreilles, colliers... faits de rangées de rubis. » (Inscription de Po-Nagar, à Phanrang, dans le Champa.)

« ... Ceintures d'or, perles, coraux. » (Glai-Lomov. 723 S'aka.)

Sur la liste des ornements et objets du culte, dressée par l'ordre du Roi, en 890 S'aka, figurent :

« ... Couronnes, bracelets, bagues, boucles d'oreilles, ceintures, anneaux de pieds, tous en métal précieux enrichis de pierreries. »

Les quatre « Apsaras » qui sortirent de la ville de Ramanaka invitèrent Maitrakanyaka à venir dans leur maison de nuit :

« Pleine de toutes sortes de pierreries, de lapis-lazuli, de conques, de cristal, de corail, d'or et d'argent ». (L. Feer.)

Les « devadasi » se parfumaient de santal comme la « lokhon » moderne. Il était probablement employé en poudre et délayé dans l'huile de coco :

« Celui... dont la poitrine cachée exhale deux parfums, produits par une abondance de musc et de santal odorant... » (Stèle de Glai-Lomov.)

« La poussière soulevée par son armée, venant à se répandre sur les joues des femmes, y prenait l'aspect de la poudre de santal... » (Bhavavarman [550].)

Les danseuses venues de l'Inde, et qui dansaient sans fard, comme elles le font encore, la peau nue ou légèrement couverte de safran, trouvèrent dans le Founan, le blanc, que les Chinois, qui le vendent encore, avaient certainement importé.

Bien qu'il n'en soit pas question dans la liste que dresse l'explorateur chinois de 1259, où figurent pourtant l'ambre, le santal et le vermillon, nous en apprenons l'existence indiscutable dans la parure sacrée.

« Gloire à celui qui... a le corps d'une blancheur sans tache, par l'effet de la cendre dont il est couvert... » (Inscription de Loley [Bergaigne].)

« Ce bienheureux ... dont le corps éblouit, brillant qu'il est d'une cendre plus blanche que la houle de la mer de lait, que l'écume de la rivière céleste, que les rayons de la lune. » (Inscription du Champa [Id.])

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

Les costumes des « devadasi » étaient transparents. Les sculpteurs les ont traduits par un simple trait de contour, épousant les formes et laissant parfaitement visibles les cuisses et le triangle du pubis. Cette interprétation simpliste est claire; et si l'on tient compte de la modestie de ce peuple, on ne peut supposer que cette exécution n'ait pas la signification qui s'en dégage, alors qu'il eût été si simple, plus conforme aux idées et d'exécution plus facile de traiter des étoffes opaques et lourdes, si elles avaient existé. D'ailleurs, ces sculpteurs ont très bien su saisir les différences. Lorsqu'au Bayon, par exemple, ils représentent une femme du peuple, le « sarong » qui l'enveloppe est d'une seule pièce, et cache toutes les formes du bassin et des hanches.

Très souvent un court caleçon est indiqué, et lorsque la « devadasi » danse, on suit parfaitement l'étoffe qui part de la ceinture, passe entre les jambes; mais on ne peut plus savoir d'une façon précise ce qu'elle devient derrière, car pas une danseuse d'Angkor n'est figurée de dos.

D'après les essais que j'ai faits, et les similitudes trouvées ailleurs, sur les statuettes du musée de Colombo, par exemple, et les combinaisons pratiquement possibles, je pense que cette étoffe légère, longue et double, remontait se fixer à la ceinture qu'elle entourait plusieurs fois, formant deux larges boucles de chaque côté. Les bouts étaient flottants. C'est la seule façon d'obtenir exactement, solidement, l'effet traduit sur les bas-reliefs.

Lorsque la danseuse était au repos, elle mettait son « sarong » comme une jupe, le croisait devant et les deux bouts, après avoir passé sous la ceinture, ressortaient des deux côtés. Ce sont ces longues pendeloques figurées maladroitement sur les bas-reliefs. Que seraient-elles en effet, puisque la bordure brodée sur le bas de la jupe continue sur toute leur

longueur? Quatre femmes du petit édicule sud du deuxième étage d'Angkor Vat, sont figurées sans ceinture [1]. On voit très bien les bouts que leurs bras soutiennent; et, chose curieuse, les femmes moï du Darlac, drapent leurs « sarong » de la même façon, mais ne laissent pendre l'étoffe que du côté gauche.

Les larges plis que font les « lokhon » actuelles, et qui forment le joli flot qui s'ouvre en éventail aux mouvements de leurs jambes, n'existaient pas à Angkor. D'inspiration malaise, nous les trouvons dans le passé sur quelques statues de femmes, maintenues par une ceinture, entre autres sur une statue trouvée au-dessus de Sambor, que M. Aymonier croit pouvoir dater du sixième ou septième siècle S'aka.

Les « devadasi » d'Angkor Thom ont presque toujours un long accessoire mince et souple. Elles le mettent autour du cou et pendant sur leurs épaules. Les danseuses célestes l'agitent dans l'air. Les sculpteurs les ont gravés de croisillons. Nous avons certainement affaire à des guirlandes de petites fleurs. Les Cambodgiennes, nous le savons, sont éprises de ces ornements naturels. Elles tressent, avec habileté et patience, des bracelets cylindriques en fleurs de jasmin, qui, allongés et plus minces, donneraient exactement ces motifs d'Angkor Thom qu'on ne trouve plus à Angkor Vat.

Toutes ces fleurs, ainsi que celles qui ornaient les autels et les sanctuaires, étaient fournies par les jardins et les parcs qui entouraient toujours les temples et les palais. Les fonctions de tresseurs de guirlandes sont d'ailleurs signalées dans l'inscription de Bakou :

« Jardiniers, tresseurs de guirlandes, fleuristes... » (Aymonier.)

1. Photographies de la société d'Angkor.

Les sculpteurs khmers eurent l'idée de transcrire dans la pierre une représentation de la femme-oiseau légendaire. Elle existe sous une figuration de Siva, dans la galerie extérieure est d'Angkor Vat. Je ne l'ai trouvée nulle part ailleurs.

Une très belle statuette siamoise de Phra Pathom nous est signalée dans l'ouvrage de M. Fournereau. Or, c'est exactement la femme-oiseau moderne : mêmes ailes, mêmes pendentifs, même empennage aux mollets. La copie et la modification siamoises sont clairement lisibles : nous voyons la première représentation de la nymphe ramayanique par les Khmers, interprétée ensuite par les Siamois et léguée, après ces transformations, au ballet cambodgien actuel.

Il existe un satra cambodgien célébrant, dans des vers épiques, la construction d'Angkor. Le temple y est considéré comme construit à l'image du ciel d'Indra, afin de loger son fils, le prince Préa khet Méaléa. J'en extrais tout ce qui se rapporte aux « devadasi » :

« De nombreuses statues féminines... Leurs figures sont agréables, leurs corps blancs, souples et arrondis et doués de toutes les perfections connues. Leurs têtes sont ornées ou couronnées de fleurs. Les unes ont la chevelure nouée, les autres l'ont coupée à la naissance des cheveux, rasée en ligne droite. Leurs tailles sont rondes et sveltes et gracieuses. Leurs seins fermes et arrondis sont semblables aux fleurs de lotus. Enguirlandées de fleurs odorantes, les unes ont noué des lianes dans leurs chevelures qu'elles allongent ainsi agréablement. D'autres se coiffent avec des fleurs tressées, enfilées, enroulées. D'autres peignent leurs riches toisons étendues. On en voit qui relèvent le bord de leur jupe pour le nouer, ou qui tiennent des fleurs célestes avec leurs tiges. D'autres se regardent mutuellement en s'inclinant, ou se saisissent les

épaules en se disputant des fleurs. D'autres sourient gaiement comme si elles étaient livrées à une causerie agréable et plaisante. Si l'œil les regarde attentivement, l'illusion devient complète. On croit leur voir faire un aveu doux et voilé, puis baisser la tête, partagées entre l'amour et la pudeur. En marchant, les unes portent des perroquets ou des éventails, d'autres posent leurs oiseaux sur des tiges de fleurs, d'autres portent des lotus ou des lis avec leurs tiges. Leurs robes sont retenues par des ceintures. Couvertes de colliers, d'ornements de toutes espèces, elles portent deux rangées de cercles au jarret. Leurs nombreux bracelets sont ciselés en fleurs et en lianes. Couvertes d'anneaux, de bagues ; serrées, élancées, elles semblent marcher, s'arrêter, pleines de grâces féminines, souples et souriantes, paraissant deviser d'amour... Les unes s'assouplissent les membres en s'essayant aux préliminaires de la danse, elles décrivent des pas variés en tous sens, toujours élégantes, sveltes et bien proportionnées. D'une taille moyenne, bien prises, dans la fleur de la jeunesse, admirables à regarder, on ne peut les contempler sans amour. L'œil ne se fatigue pas, l'âme est réjouie et le cœur jamais rassasié. Lorsqu'on les a considérées pendant quelque temps, l'esprit plein d'elles, on ne peut se résoudre à les quitter. Ce ne sont plus des statues sculptées par la main des hommes, ce sont des femmes vivantes, belles et agréables. Le doute saisit et l'émotion paralyse... »

Enfin j'aurai tout dit sur les danseuses anciennes, leurs costumes et leurs bijoux, après avoir signalé une grosse parure annulaire, attachée par un lien, et pendant entre et sous les seins de certaines « devadasi » d'Angkor Vat.

Qu'était-elle ? Je ne puis le déterminer d'une façon précise. Était-ce une petite boîte à fard, à parfums ; ou un hochet creux que l'officiante agitait pour faire résonner les grains durs qui y étaient peut-être renfermés ? Était-ce simplement une amulette analogue à celle que l'on voit pendre sur le ventre des petits Cambodgiens ? On ne voit cet intrigant accessoire qu'à Angkor Vat, et nous n'en avons trouvé nulle trace dans les trésors cyngalais.

Lorsque les sculpteurs khmers représentent une princesse ou un prince dans leur intérieur, ces personnages sont toujours entourés de leurs femmes et de leurs suivantes, assises autour d'eux. Ces personnages sont appuyés sur leurs bras. C'est ainsi que dans les ballets modernes, les servantes se tiennent, lorsqu'elles entourent ou écoutent un prince ou un bouddha.

Mais la similitude va bien plus loin encore, car les personnages ont très souvent un bras cassé en arrière. Cette hyperextension avait donc déjà frappé les artistes d'autrefois. Ils devaient, à n'en pas douter, la considérer comme un signe de beauté et d'élégance.

On peut trouver l'origine de la cassure du bras de la « lokhon » cambodgienne, dans la souplesse naturelle que j'ai déjà signalée, qui n'avait pas échappé aux sculpteurs khmers ; et son exagération, étant depuis lors l'exagération d'une souplesse naturelle, est devenue l'exagération d'une beauté.

Le grand salut actuel était le même autrefois [1]. Ces deux croquis d'après des bas-reliefs du Bayon, galerie intérieure, face sud, aile ouest, sont des croquis de personnages en adoration aux pieds de Vichnou. Nous voyons le corps légèrement incliné en avant à l'élévation des mains, puis, dans le deuxième, cette élévation au-dessus de la tête. Ailleurs, nous trouvons un personnage couché à plat ventre. C'était, il y a encore quelque temps, la dernière phase du salut cambodgien.

Les danseuses célestes, et il y en a des centaines à Angkor, sont repré-

1. Dans l'Avadâna Çataka (trad. L. Feer) il est question d'un salut par lequel on élevait plusieurs fois de suite la main au-dessus de la tête. Ce salut porte le nom sanscrit Anjali.

Or, le salut cambodgien, de nos jours employé couramment et stylisé dans les danses, est non seulement le même, mais il est encore désigné par le terme anhchuli, qui n'est que la corruption khmère du nom sanscrit du vieux salut indou.

sentées toutes dans une pose unique. Or la danseuse moderne que l'on suspend à des cordes et que l'on fait circuler ainsi pour simuler une nymphe aérienne, se tient tout à fait dans la même attitude. C'est encore cette même

pose qu'elle prend dans la danse, lorsqu'elle s'élance dans les airs, genoux en terre, talon relevé, ne touchant presque plus au sol.

Les « devadasi » dansant à Angkor ont très souvent les orteils relevés. Nous n'avons pas oublié que c'est une des caractéristiques des danses modernes.

Les poses terribles des guerriers et des géants, sont de nos jours semblables à celles des personnages similaires fixés sur les grès d'Angkor. La filiation est étroite, et la parenté des composés et des composants absolue; à tel point que, si certaines « lokhon » devenaient subitement de pierre, selon l'esthétique moderne, leurs gestes se superposeraient exactement aux gestes sculptés d'autrefois.

Le danseur, la danseuse sont des représentations, tout comme une sculpture : ce sont des sculptures animées. L'art et l'esprit du peuple règlent ces deux représentations de façons semblables. Les mêmes divinités, les mêmes croyances, les mêmes rites, le même idéal président aux gestes de l'individu-symbole, qu'il soit de chair palpitante ou de pierre.

Le véritable orchestre khmer, celui qui figure sur les bas-reliefs des mo-

numents, nous l'entendons encore. Les Siamois y ont ajouté les xylophones et les petits pianos de bois — absents autrefois. Seule une grande harpe, visible à Angkor, n'est pas venue jusqu'à nos jours. Par quel mystère ses accents se sont-ils tus et ses cordes se sont-elles brisées[1]?

Je n'ai pu trouver nulle part les batteuses de mesure et leurs cliquettes. Cependant, certaines « devadasi » d'Angkor sont entourées de personnages, hommes et femmes, assis par terre, souvent dans un espace délimité par une balustrade à l'image du Naga, — telles les balustrades des ponts et des terrasses des temples. Parfois un de ces personnages, le doigt levé, semble suivre attentivement la danse. Dans l'une des galeries intérieures du Bayon, face est, aile sud, ce personnage a la bouche ouverte. Est-ce un récitant?

Il faut encore remarquer que l'assemblée est toujours disposée face à l'orchestre, de l'autre côté de la danseuse. Ainsi, de nos jours, sont disposés les chœurs[2].

1. Les inscriptions très détaillées de Bakou, Lolei ne mentionnent que des instruments à cordes et tambours. (Aymonier.)

2. Bas-reliefs du Bayon, par Dufour et Carpeaux, planches 3, 11, 101, 120, 135.

Et maintenant je vois très bien l'office prodigieux !...

Déjà les prêtres, vêtus de lin immaculé, le front marqué des trois raies blanches et de l'œil civaïte, ont mangé les grains de riz sacrés. Au sommet du temple, sous la tour centrale dressée, tel un bouton de lotus immense, dans le sanctuaire obscur où la divinité suprême dissimule sa puissance, les baguettes, par milliers, répandent leurs fumées lentes et parfumées. Les gemmes, dans l'ombre, ont des scintillements d'astres, des palpitements de flammes, des profondeurs de regards...

Sur son lit d'or que soutiennent les « garouda[1] », le Varman, couvert de pierreries, ses mains nonchalantes appuyées sur son sabre divin[2], suit avec attention la rituelle ordonnance. Il porte une fleur sacrée à l'oreille, et il s'est humecté le front, les joues et le menton d'eau lustrale. Les quatre colonnes de l'empire, ses ministres, les princes superbes, les grands personnages civils et militaires, coiffés de diadèmes ornés de paillettes d'or[3], se tiennent derrière lui en une foule orgueilleuse, étincelante, qui déferle jusque dans les cours. Autour d'eux, entre les fenêtres carrées, à barreaux

1. Terrasse des éléphants, Angkor Thom. Le trône actuel est supporté également par des « garouda ».

2. Bayon, galerie intérieure, face nord, aile ouest.

3. « Ce bienheureux... a pourtant les teintes du crépuscule sur les pierreries des ongles de ses orteils, parce qu'elles servent de miroir aux innombrables et merveilleuses paillettes d'or des « mukutas » et des « kiritas » des troupes des Suras... » (Trad. Barth.)

de pierre et à cadre d'or, le plein ciel ensoleillé du couchant. Puis au dessous, la calme mer des arbres et l'eau sombre des bassins, étoilés de lotus[1].

Sur les douze escaliers gigantesques, le long des soubassements, répandu dans les cours des deux étages inférieurs, coulant dans les galeries comme un fleuve, le peuple innombrable, en toilettes modestes et portant les fleurs nandyavarta[2], se tient en silence et en adoration. Les guerriers aux cuirasses carrées, les paysans leurs couvertures roulées autour du corps[3], des femmes nues jusqu'à la ceinture et portant leurs enfants sur leurs dos[4], les porteurs d'offrandes avec des vases en pyramides et des plateaux surchargés de fruits[5], toute cette humanité inconsciente et fanatique, demeure le front tourné vers l'orgueilleux sanctuaire...

Mais tout à coup une rumeur contenue passe de bouche en bouche. Là-haut, se profilant sur la nue carminée, au sommet de l'escalier de quarante marches gardées par des lions, sous le portique ouvrant dans le ciel, le grand prêtre officiant a fait un signe.

Alors tombant le long des pierres comme les gouttes d'une pluie sonore, de mystérieuses harmonies vont mourir au-devant d'un cortège apparu soudain. Seize « devadasi » s'avancent. La foule s'est prosternée comme le riz vert couché par le vent...

Dans le silence solennel, on entend leurs pendentifs d'or tintinnabuler. Leurs seins admirables, sous le fard, s'épanouissent comme des fleurs de lotus, car le couchant les ensanglante. Et trois cigognes, passant devant le soleil, font trois ombres mouvantes et démesurées sur les dalles...

Les yeux fixés sur le portique vers lequel elles avancent sur leurs jambes ployées, avec lenteur, effroi et béatitude, les « devadasi » sentent entre leurs mains la fleur toute fraîche s'alléger et fleurir encore... Elles

1. *Troisième étage d'Angkor Vat.*
2. *Stèle de Prah Bat.* (*Bergaigne.*)
3. *Bas-reliefs d'Angkor Vat, galerie extérieure ouest.*
4. *Bas-reliefs du Bayon, galerie extérieure sud.*
5. *Bas-reliefs du Bayon, galerie extérieure sud.*

franchissent les hauts degrés sculptés, et le peuple, refermé derrière elles pour humer leurs parfums de musc et de santal et pour être caressé par l'air qui les a caressées, voit s'élever les tiares monumentales, ruisselantes de rayons, vers la divinité, le Roi et le soleil...

La troupe harmonieuse atteint le seuil sacré et s'effondre dans le salut. Par huit fois prosternées, elles offrent aux Génies gardiens des huit points cardinaux, la fleur divine, et dans de légers plats d'or, des mets rares et des fruits. Et quand elles se trouvent à l'ouest, face à l'astre qui décline et flotte encore sur l'horizon, elles semblent plus hautes que lui, dans le ciel...

Toutes les adorations, toutes les offrandes, s'expriment par les ondulations et les gestes de leurs corps. Les pensées, les imaginations, les ferveurs de la foule, des prêtres et du Roi, sont en elles, en cet instant. L'autel ruisselle d'eau lustrale, et l'on distingue, — comme l'on croit encore le distinguer, lorsque l'on songe, au seuil du trou béant inaccessible maintenant, — on distingue dans l'ombre, au-dessus des idoles, quelque chose d'immense qui aurait des ailes : l'insondable mystère par quoi la foule venue là, les prêtresses, les prêtres et l'autocrate vécurent comme ils vécurent, et firent ce qu'ils firent...

Quel spectacle grandiose ! le grand ciel pâle du Cambodge, le soleil agonisant, les neuf tours, le collège sacré, le Roi, la foule prosternée, l'eau calme des bassins où les architectures se doublent et tremblent, là-bas sous les grands arbres, les éléphants royaux caparaçonnés d'or; puis, au sommet de la montagne sculptée, devant cette ombre du sanctuaire où toutes les puissances sont en suspens, les seize « devadasi » symboliques, resplendissantes comme des étoiles dans la nuit !...

Oui, je le vois très bien, l'office prodigieux. Il me semble que mon âme acquiert, à cette contemplation, une sérénité peu commune. Une extase qui n'est pas seulement résultante de toutes mes admirations, me pénètre, et me rend pareil à l'un de ces fervents misérables mais bienheureux, sans qu'il me soit nécessaire de comprendre ni de savoir...

La Beauté totale est devant moi. La nature qui se détruit elle-même, les croyances et le génie qui se trompent, me laissaient inquiet. J'avais une vague peur. Ces monuments, ces prêtres, ce roi, il me semblait que j'avais à me faire pardonner de les adorer. Il me semblait qu'il leur manquait une excuse, un droit d'être là, si orgueilleux et si puissants...

Mais la grâce est apparue ! Je l'ai vue monter les degrés dans sa fragilité. Je l'ai vue, Elle que nul ne peut nier, renverser ni maudire, près des dieux, dominer l'immense orgueil, l'excuser et l'offrir !...

De cette Beauté totale, elle est la seule et pure expression qui n'ait pas de tyrannie, de guerres, de sang, à son origine. Elle est née de la mer virginale. Elle est toute la poésie, le charme, l'enchantement de ce peuple. Elle est son œuvre la plus particulière. Ses pas rythmés ont laissé partout où leurs traces légères peuvent être relevées, le plus exquis des souvenirs. Toute seule, elle revient du passé nous en offrir la fleur, alors que tout s'écroule autour d'elle...

Cette reconstitution a été faite d'après une scène de danse religieuse qui eut lieu au palais, dans la salle du trône, au mois de janvier 1911. Seize « lokhon » offrirent aux génies des huit points cardinaux, par leurs gestes rythmés, des fruits déposés sur des compotiers.

Ayant assisté à cette danse qui s'est renouvelée trois jours de suite, au coucher du soleil, j'ai pu constater que tous les gestes des « lokhon », qu'aucune parole ne réglait, étaient à peu près tous semblables et dérivaient, sans exception, des trois grands gestes venus du passé. Je trouvais ainsi la vérification péremptoire de mes hypothèses.

Cette cérémonie s'est divisée en trois parties : 1° Grand salut, successivement à tous les points cardinaux; 2° offrande des fruits, successivement à tous les points cardinaux; 3° une série de gestes faits successivement face à tous les points cardinaux, et dont la signification était encore l'offrande, mais cette fois-ci sans accessoires.

Tandis que cette scène se déroulait dans la salle du trône, en présence du Roi, du chef suprême des bonzes, des ministres, et de prêtres bouddhiques et brahmaniques, dans les cours, huit groupes de quatre danseuses, aux pieds de huit autels disposés aux huit points cardinaux, exécutèrent la même danse, au son de la musique commune.

Une foule de Cambodgiens qui avaient apporté des offrandes, étaient présents. (Note de l'auteur.)

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS

TABLE DES GRAVURES

PAGE 6

Lettre de Sa Majesté Sisowath.

PAGE 13

Tribune royale. (Palais du Roi à Phnom Penh.)

PAGE 15

Muraille d'enceinte du palais.

PAGE 16

Une spectatrice.

PAGE 17

Une spectatrice.

PAGE 18

Joueur de flûte.

PAGE 19

Instrumentiste.

PAGE 20

Spectatrice annamite.

PAGE 21

Danseuse coiffée du « panntiereth ».

PAGE 23

Batteuse de mesure.

PAGE 24

Les batteuses de mesure.

PAGE 25

Type de jeune danseuse.

PAGE 26

Le prince Enao.

PAGE 27

Première phase de la tristesse.

PAGE 28

Type de Cambodgienne.

PAGE 29

Une des phases du grand salut.

PAGE 31

Une des phases du grand salut.

PAGE 32

Exercices d'assouplissement. — Torsion du torse sur le bassin et cassure du bras.

PAGE 33

Cassure naturelle du bras chez une indigène et cassure exagérée du bras chez une danseuse au repos.

PAGE 34

Nymphe prenant son vol.

PAGE 35

« Sa main va sécher le pleur imaginaire. »

PAGE 36

Le retournement des mains.

PAGE 37

La main qui tient la fleur.

PAGE 38

Les répétitions ont lieu en « sampot » et en petite veste.

PAGE 39

Séduction.

PAGE 40

Attente.

PAGE 41
Protestation.

PAGE 42
Le grand salut.

PAGE 43
« Il veut l'emmener dans son char, là, tout près. »
L'amoureux supplie.

PAGE 44
Promenade.

PAGE 46
Une des phases du grand salut.
Guerrier malais.

PAGE 47
Ondulations des bras.

PAGE 48
Imploration.

PAGE 49
Protestation.
La fuite a lieu, légère.

PAGE 50
Le mignon soldat marche d'une allure altière.

PAGE 51
La nymphe prend son vol.

PAGE 52
Attitude.

PAGE 53
Notes.

PAGE 54
Attitude.

PAGE 55
Attitude.

PAGE 56
Bosséba refuse.
Colère. — Va-t'en! va-t'en!

PAGE 57
Danseuse en sampan : elle rame.

PAGE 59
La nymphe prend son vol.

PAGE 60
L'esclave devant le prince.

PAGE 61
Enao bandant son arc.

PAGE 62
Bracelet de bras.

PAGE 63
Attente.

PAGE 64
Masque du Roi des Géants.

PAGE 65
Masque du Garouda, l'arc sacré et un poignard.

PAGE 66
La princesse sur son lit.

PAGE 67
La fureur de Kulayack.
Garouda volant.

PAGE 68
Phase de la marche à genou.

PAGE 70
Deux officiers.
Guerrier malais.

PAGE 71
Notes.

PAGE 72
Patrons de costumes et leurs mesures moyennes.

PAGE 73
La broderie de la grande écharpe

PAGE 75
La coiffure des suivantes.

PAGE 77
Le panntiereth.

PAGE 79
Bague. — La boucle de ceinture et le détail.
PAGE 80
La plaque de poitrine.
PAGE 81
Le premier et le cinquième bracelet.
Boucles d'oreilles et chevillet.
PAGE 82
Note.
PAGE 83
L'ondulation du corps.
PAGE 84
Le salut de la fillette.
PAGE 85
Note.
PAGE 86
Mise du « sampot ».
PAGE 87
On coud l'écharpe.
PAGE 88
Humble attitude.
PAGE 90
Le salut au « mokoth ».
PAGE 91
Les deux phases de la marche.
PAGE 92
Coiffures et sandales.
PAGE 94
Danseuse à cheval.
PAGE 95
Attitude.
PAGE 97
Attitude.
PAGE 99
Note.
PAGE 100
Colère. — La danseuse frappe le sol.
PAGE 101
Une fillette.
PAGE 102
Note.
PAGE 104
Une phase de la douleur.
PAGE 106
Séduction.
PAGE 107
Attitude.
PAGE 108
Note.
PAGE 110
Le geste familier de l'arrangement du « sampot ».
PAGE 111
La marche effrayante d'un Géant.
PAGE 114
Attitude.
PAGE 115
Notes.
Vizir malais.
PAGE 116
Sougriva.
PAGE 118
« Chut ! elle dort ! »
PAGE 119
Nou-Namh, première danseuse.
PAGE 121
Le nouveau salut.
PAGE 123
Tévada, Angkor Vat (galerie sud de l'entrée principale).
PAGE 125
Tévada, Angkor Vat (frise de la galerie cruciale, cour 1er étage).
PAGE 128
Tévada, Angkor Vat (édicule sud, cour 2e étage).
PAGE 129
Tévada, Angkor Vat (galerie sud de l'entrée principale).

PAGE 131

Tévada, Angkor Vat (angle N.-O. de la colonnade d'enceinte).

PAGE 132

Tévada, Angkor Thom (Bayon, effondrement de galeries, partie E.).

PAGE 133

Tévada, Vat Nokor.

PAGE 135

Tévada, Angkor Vat. La robe sans ceinture (édicule N. 2e étage).

PAGE 136

Tévada, Vat Nokor.

PAGE 137

Princesse en Palanquin. (Angkor Vat, colonnade d'enceinte, partie S.)

PAGE 139

Civa dansant.

PAGE 142

Personnage (?) dansant. Angkor Vat (colonnade d'enceinte, face E.)

PAGE 143

Femme assise. Coiffure. Angkor Vat.

PAGE 144

Costume. Angkor Vat.

PAGE 145

Un pan de la jupe revenant sur le bras. Angkor Vat.

PAGE 146

Tévada. Angkor Thom, Terrasse.

PAGE 147

Tévada. Angkor Thom, Belvédère du roi lépreux.

PAGE 148

Danse. Angkor Vat (salle d'angle de la colonnade d'enceinte N.-O.).

PAGE 149

Danseuse dansant. Angkor Vat.

PAGE 151

Danseurs populaires actuels. Troupe du Gouverneur de Kompong Speu.

PAGE 154

Guerriers au repos des ballets actuels semblables à ceux des bas-reliefs.

PAGE 160

Tristesse. Angkor Vat. Semblable à l'une des phases de la tristesse des danseuses modernes.

PAGE 162

Costume. Angkor Vat.

PAGE 163

Femme-oiseau. Angkor Vat (galerie d'enceinte, face Est).

PAGE 164

Danseurs bouffons. Angkor Thom, Bayon (galerie extérieures face Sud).

PAGE 165

Bonze en prière. Statue ancienne. Angkor Vat.

PAGE 167

Cassure du bras sur les bas-reliefs. Angkor Vat.

Le grand salut sur les bas-reliefs. Angkor Vat.

PAGE 168

La nymphe dans les airs actuelle.

La nymphe dans les airs des bas-reliefs Angkor Vat et Angkor Thom.

PAGE 169

Guerriers combattants. Angkor Vat et Angkor Thom.

PLANCHES HORS TEXTE

PAGE 34

Étude de l'hyperextension du bras et des doigts.

PAGE 54

Première et deuxième phase du grand salut.

PAGE 58

Enao et Bosséba.

PAGE 66

Un général.

PAGE 68

Une femme-oiseau.

PAGE 74

Le « Mokot ».

PAGE 82

La main n'est qu'un bijou...

PAGE 88

La mise du blanc sur les bras.

PAGE 100

Malika. Petite princesse de légende.

PAGE 108

Promenade.

PAGE 118

Attitude successive au grand salut.

PAGE 122

Une danseuse d'Angkor et une actrice moderne exécutant le grand salut.

PAGE 132

Une Tévada dansant. — Copie et réalisation d'un bas-relief d'Angkor Vat.

PAGE 146

Deux têtes de Tévadas d'Angkor Vat.

PAGE 160

Deux Tévadas. Copie et réalisation d'un bas-relief d'Angkor Vat.

HORS TEXTE EN COULEURS

PAGE 8

Danseuse dorée (Rôle religieux).

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

ACHEVÉ D'IMPRIMER

SUR LES PRESSES DE LA MAISON FIRMIN-DIDOT

LE 31 MARS 1913

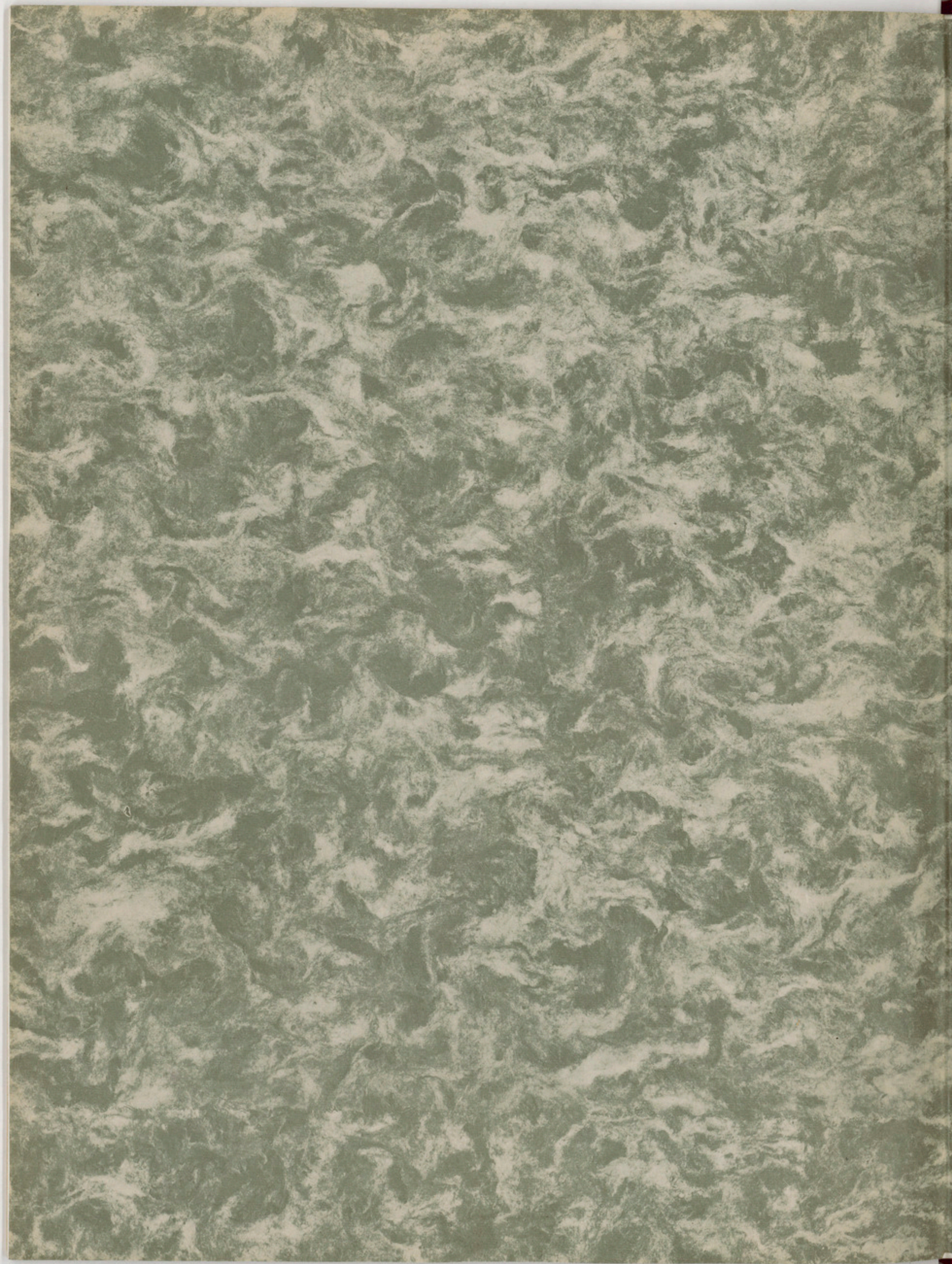
Phototypies de la Maison Catala Frères

ACHEVÉ D'IMPRIMER

SUR LES PRESSES DE LA MAISON FIRMIN-DIDOT

LE 31 MARS 1913

Phototypies de la Maison Catala Frères



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7502 04261480 2

G. GROSLIER

—

DANSEUSES

CAMBODGIENNES

folio O² l 380